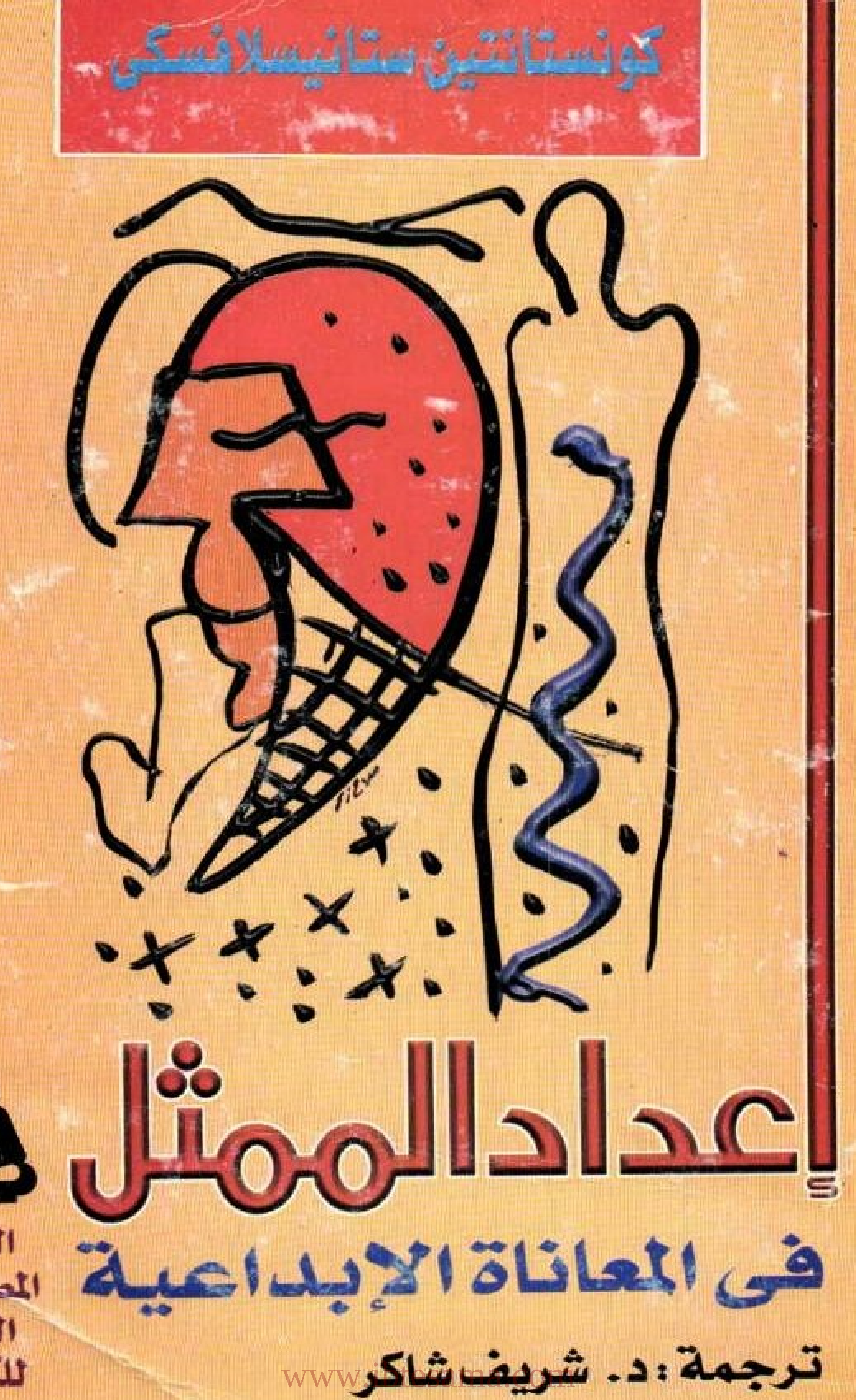
كونستانتين ستانيسلافسكى



إعداد الممثل
فى المعاناة الإبداعية

ترجمة : د. شريف شاكر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

إعداد الممثل

(فى المعاناة الإبداعية)

تأليف : ستانيسلافسكى
ترجمة : د. شريف شاكر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٧

K.C.CTAHNCAABCKNN

PAGOTA AKTEPA

HAA COGON

YACTB 1

PAGOTA HAA COGON

B TBOPYECKOM NPOUECCE

NEPEXNBAHNR

@

Aheghuk yizehuka

@

rocyaapctbehhoe nbaateabctbo

NCKYCCTBO

1954

تنـويـه

مانقدمه للقارئ العربى هنا للمرة الأولى فى ترجمة كاملة عن النص الروسى الأصلى، هو الجزء الأول من كتاب ستانيسلافسكى «إعداد الممثل» ويحمل عنوان «فى المعاناة الإبداعية». ولقد سبق وصدر هذا الكتاب فى مصر عام (١٩٦٠) فى سلسلة «الألف كتاب رقم ٣٠٧» بعنوان «إعداد الممثل» فقط دون الاشارة إلى أنه لايشكل سوى الجزء الأول من الكتاب الكامل.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الترجمة التى احتلت عندنا مكان الصدارة فى الثقافة المسرحية طوال أكثر من ربع قرن، كانت ترجمة بعيدة عن الدقة، حيث جرى نقلها عن الطبعة الأمريكية التى قال عنهاالناقد المعروف (دايفد ماغارشاك) أنه جرى حذف جزء كبير من الكتاب لدى الترجمة. والحق أن «المترجمين» قد اختصروا من الكتاب الأصلى أكثر من ثلثه، وكان لهم باع طويل فى تأويل ما أبهم عليهم من مفردات النص ومعانيه ومصطلحاته.

مقدمة المترجم

نظرية الواقعية المسرحية
عند ستانيسلافسكى

إن المنطلق الأساسى فى التفكير الفنى عند(ستانيسلافسكى)، هو المبدأ العضوى الذى يعتبر الطبيعة العضوية مجالا حقيقيا يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه *، هذا المبدأ الذى يعتبر حجر الأساس فى الفكر الأرسطى والفكر اليونانى عامة.

وانطلاقا من هذا المبدأ يعلن (ستانيسلافسكى) أن «قوانين الفن هى قوانين الطبيعة ذاتها»[1] ويرفض وجود أى منهج سوى منهج الطبيعة: «لماذا ينبغى أن نبتكر قوانيننا مادامت موجودة، مادامت خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد» وبالتالى فإن «ولادة طفل أو نمو شجرة أو ولادة صورة فنية، ماهى الا ظواهر من نوع واحد»، وتخضع جميعها لقوانين الطبيعة.

---

* للتعمق فى الصيغة انظر كتابنا «واقعية ستانيسلافسكى فى النظرية والتطبيق» منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨١ .

١ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق / ١٩٨٥ / ترجمة الدكتور شريف شاكر ص (٤٨٤).

من هنا نشأت ضرورة خلق «حياة النفس الانسانية» وتحقيق التقمص الروحى والخارجى فى فن الممثل، مثلما نشأت ضرورة ذلك عند (ارسطو) وكبار الكتاب الواقعيين الذين يخلقون صورهم الفنية الواقعية حسب صورة هذا الواقع وقوانينه.

ولما كان الفنان الممثل يشكل صورة فنه من مادته الروحية والجسمانية فيجب أن يكون بالضرورة، «آلة موسيقية فى يد طبيعته الإبداعية»[٢] أو خلقا حيا يرث سمات الفنان ـ الإنسان الذى ولده والإنسان ـ الدور الذى لقحه. وفى رأى (ستانسيلافسكى) أن أداء مثل هذا الأداء لا يمكننا أن نصفه بأنه جيد، لأنه مثل ظواهر الطبيعة «اذ كيف ننتقد الرعد والبرق والعاصفة البحرية والإعصار والزوبعة وغروب الشمس؟»، كما أن خلقا مثل هذا الخلق الحي الذى يعيش بيننا، «قد يعجبنا أولا يعجبنا، إلا أنه «كائن»، إنه «موجود» ولا يمكن أن يكون على غير ذلك» [٣].

ورغم أن ستانيسلافسكى يرى أن بلوغ التقمص الروحى والخارجى الكامل على خشبة المسرح هدف صعب المنال مثلما هو صعب المنال كل مثل أعلى «إلاّ أنه يعتبر السعى الحثيث إليه هو الذى يفتح أمام الموهبة آفاقا جديدة، ومجالا حرا للإبداع، ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ودراسة الناس والحياة، وبالتالى إلى التهذيب والكمال الذاتى.

إن القدرة على التقمص الروحى والخارجى ـ فى رأى ستانيسلافسكى ـ هى مهمة الممثل الأولى.

***

ويتوجه (ستانسيلافسكى) لتحقيق هذا الهدف الصعب فى الفن المسرحى، إلى دراسة التجربة المسرحية منذ نشأتها فى العصور الإغريقية القديمة إلى العصور الحديثة، باحثا عن إمكانيات ووسائل مسرحية فنية فى ظروف الفن المسرحى نفسه.

ويرى (ستانيسلافسكى) نتيجة دراسته هذه ـ أن ظروف كل عصر مسرحى كانت تترك آثارها على تطور فن الممثل، وتطعّم الممثلين والمتفرجين بعادات تقوم على أساس قسر طبيعتهم الإنسانية، كما أن معاناة الشخصية المصورة لم يكن أمرا ممكنا لا فى ظل المعابد

---

٢ ـ المرجع السابق ص (٤٩٨) .

٣ ـ ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ترجمة د. شريف شاكر ص ٤٥٣.

الواسعة، حيث كانت تخضع العروض للكلام المنغم والحركة الانسيابية ذات الطابع الكنائسى، ولا فى ظروف الشارع، حيث كان الجمهور يقف مزدحما فى العروض الشعبية ذات الإخراج العفوى، ولا فى عروض البلاط، حيث كان يسود التكلف والحلاوة المفرطة والعاطفية المغالية والجمالية الشرطية.

ويرى (ستانيسلافسكى) أنه على الرغم من ملاءمة وضع العروض الجديد من أجل خلق معاناة أصلية على خشبة المسرح، فقد أخذت تسود الشرطيات فى المسرح وتتكاثر. والسبب فى ذلك ـ حسب رأيه ـ أن «كل شرطية هى أسهل من المعاناة، وكل صنعة أسهل من الإبداع» [٤] .

وهكذا فقد زالت الظروف الخارجية المعيقة التى كانت تجعل من الإبداع على خشبة المسرح أمرا مستحيلا، لتبقى ظروف أخرى ناجمة عن الآثار والعادات التى تركتها ظروف العصور المسرحية السابقة على تطور فن الممثل، متمثلة بالتقاليد والعادات والقوالب المسرحية الجامدة، والخاصيات الشرطية والمسرحية المصطنعة، التى تقف حجر عثرة فى طريق إبداع الممثل الإنسانى الحر الأصيل على خشبة المسرح.

فى رسالة بتاريخ ـ ١ ، ٢ تموز عام / ١٨٩٧ / يكتب (ستانيسلافسكى) إلى (ليوسان بينار) * يقول : «إنه من وراء التقاليد لا يأتى الممثل الموهوب بشئ مبدع فى الدور. لماذا؟ لأنه فى حالة وجود التقاليد لا يبقى أمامه ما يخلقه، فقد تم التفكير بكل شئ دون مشاركته... إن ممثلى مسرح (الكوميدى فرانسيز) فى أدوار (موليير) ليسوا أناساً أحياء، بل نماذج جامدة. ولهذا فأنا أعتبر فضل (طرطوف) شاهدته هو الممثل الروسى (لينسكى)، انه لم يؤد حسب التقاليد، بل خلق الدور وكان ممتعا».

لهذا السبب نجد (ستانيسلافسكى) يؤكد فى مخطوطته (المسرح) فهما آخر للتقاليد، يختلف تماما عن فهم «التقليديين». إن ما يعتبر بالنسبة له مهما وقيما فى الماضى بشكل خاص هو ناحية الإبداع الروحية. فقد ترك الفنانون العباقرة أمثال (شكسبير) و(شبيكين) و(غوغول) تقاليد حية ذات فائدة عملية عظيمة لإبداع الممثل ينبغى التغلغل فى أسرارها والإحساس بجوهرها الروحى. ومن أهم هذه التقاليد فى رأى ستانيسلافسكى ـ وصايا

---

٤ ـ المرجع السابق ص (٣٥٤).

* رجل مسرح فرنسى.

(شبيكين) و (غوغول) التى يلخصها فى فكرة أساسية واحدة هى أن «نأخذ النماذج من الحياة» فكل ما هو متكلف يناقض مقاصد المسرح الذى يهدف إلى عكس الطبيعة فى ذاته. أو كما يعبر عن ذلك (شكسبير فى «هاملت» : «على الخير والشر والحقيقة والزمن والناس أن يروا أنفسهم كما فى المرآة» . أما إذا انطلق الأدب والفن المسرحيان من خشبة المسرح وليس من الحياة، فسيقضى ذلك على عمق هذه الحياة وعلى رهافتها» ولكأننا نحطم بذلك أنصاف التلوينات الصوتية فى الموسيقى «وندخل عوضا عنها ما جورا عاليا، ونحولها إلى مارش عسكرى»[٥] ولذلك يرى (ستانيسلافسكى) أن أسوأ شئ فى الفن هو الخوف من الواقع الذى يقتل كل ما هو حى، ويعطى انطباعا ميتا لا يليق بالفن. وهو، مثل (أرسطو)، لايرى طريقة أخرى لبلوغ جوهر هذا الواقع إلا «بتركيب العناصر المستخلصة من التجربة»[٦] وبالتالى لا يكفى لأخذ النماذج من الحياة دراسة هذه الحياة فحسب، بل لابد من الانغماس فى جميع ظواهرها بصورة مباشرة أيضا.

لقد كتب (ستانيسلافسكى) فى مذكراته الفنية منذ عام / ١٨٨٩ / مشيرا إلى توجهه الواقعى هذا فى الفن قائلا: «المسألة كلها هى فى إيجاد الطريق الصحيح، ومن الطبيعى أن الطريق الأصوب، هو الذى يقضى بشكل أقرب إلى الصدق وإلى الحياة. ومن أجل بلوغ هذا لابد من معرفة ما هو الصدق وما هى الحياة» [٧] . ومنذ ذلك الحين كان يرى (ستانيسلافسكى) أنه لا ينبغى لظروف إبداع الممثل، وشكل المسرح المعمارى وظروفه السمعية، والشكل الشعرى فى مؤلفات الشعراء أن تكون مبررا لتكاثر الخاصيات المسرحية والشرطية، والقضاء على الخاصية الحياتية على خشبة المسرح، فهو يكتب فى مذكراته الفنية تلك: «يجب ألاّ تخلط بين الروتين وظروف خشبة المسرح التى لابد منها» فهذه الأخيرة تتطلب، دون ريب، شيئا ما خاصًا مما لايوجد فى الحياة»[٨] ولذلك فإن المهمة الأساسية فى رأيه تكمن على وجه التحديد : «فى إدخال الحياة إلى الخشبة بتخطى الروتين (الذى يقتل هذه الحياة) والحفاظ، فى الوقت نفسه، على الظروف المسرحية» [٩] .

---

٥ ـ المرجع السابق ص (٣٧٧).

٦ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، **المؤلفات الكاملة**، المجلد السادس «الطبعة الروسية» ص (٢٣٧).

٧ ـ المرجع السابق، المجلد الخامس ص (١١٦).

٨ ـ المرجع السابق ص (١١٥).

٩ ـ المرجع السابق.

ورغم أن (ستانيسلافسكي) لم يكن يعترف بوجود خاصيات شرطية، إلاّ أننا نجده يطلق ذلك الشئ الخاص الذى تتطلبه ظروف خشبة المسرح التى لابد منها، تعبير الشرطية الحتمية التى لاتعتبر فى رأيه سببا لخلق شرطيات جديدة: «فإذا سمحنا لبعض الشرطيات التى لامفر منها، فلماذا علينا أن نخلق شرطيات جديدة للممثل؟ لماذا يجب أن تولد شرطية ما شرطية أخرى أكبر منها؟» [١٠] . ويعود (ستانيسلافسكي) ليؤكد على هذه الفكرة فى كتابه (إعداد الممثل) حيث يعلن أن «لامكان للشرطية المسرحية فى الإبداع الأصيل والفن الجاد، واذا كانت الشرطية ضرورية لشئ ما، فإنه ينبغى تبريرها، ويجب أن تخدم الجوهر الداخلى، لا أن تكون مجرد جمالية خارجية مصطنعة»[١١].

هذا الفصل بين الشرطيات المسرحية التى لا تخدم الجوهر الداخلى، ولا تعبر عن حياة الدور الداخلية ، والمتمثلة بالتقاليد المسرحية المزيفة والروتين، وبين الظروف المسرحية الملازمة لعملية الابداع على خشبة المسرح وما تتطلبه من شروط، هو الذى أوصل (ستانيسلافسكي) إلى اكتشاف التناقض الأساسى الذى يكمن فى طبيعة الفن المسرحى، وبالتالى إلى اكتشاف الخاصية المسرحية الأصيلة.

يقول (ستانيسلافسكي): «ومثل الدكتور (شتوكمان)* اكتشفت اكتشافا عظيما، وأدركت حقيقة معروفة منذ القدم: إن حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح فى اللحظة التى يقف فيها أمام جمهور كبير وتحت أضواء ساطعة أمر غير طبيعى ويعتبر عائقا أساسيا فى الإبداع العلانى زد على ذلك، فهمت أنه فى مثل هذه الحالة الروحية والجسمانية لا يمكن الاّ التصنع والعرض، وأن يبدو الممثل كأنه يعانى، أما أن يعيش وأن يستسلم للشعور فهذا أمر غير ممكن» [١٢] .

ان (ستانيسلافسكي)، من حيث الجوهر، محق فى إطلاقه على اكتشافه تعبير اكتشاف معروف منذ القدم. فهذا التناقض الذى أشار إليه لم يحيره وحده، بل إن بعض الفنانين الكبار فى الماضى، لم يحتملوا وعى هذا التناقض، وفضلوا الابتعاد عن الفن نهائيا. فقد كانوا يقولون: اذا كان الفن فى طبيعته ينطوى على كذب، وإذا كان الاندفاع العفوى

---

١٠ ـ كونستانين ستانيسلافسكي «اعداد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص ٤٢١ .
١١ ـ هذا الكتاب.
* بطل مسرحية هنريك ابسن «عدو الشعب».
١٢ ـ كونستانتين ستانيسلافسكي «حياتي فى الفن» الطبعة الروسية، موسكو ١٩٣٣ ص ٥٢٥ .

نحو الصدق يتحول دائما إلى إشارة مصطنعة، فمن الأفضل الابتعاد عن كل فن. هكذا عالج هذه المسألة كل من (أفلاطون) و (روسو) و (تولستوى).

أما (ستانيسلافسكى)، فعلى الرغم من إحساسه الشديد بتناقض الفن، لم يخشَ من هذا التناقض، ولم يخرج منه بأية نتائج عدمية، بل على العكس من ذلك، فمادام (السر هو فى أن الكذب يكمن فى خشبة المسرح ذاتها، وفى ظروف الإبداع العلانى، فعلينا ألاّ نتهاون معه، يجب أن نناضل ضده باستمرار، وأن نمتلك القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحى يحارب بلا هوادة ضد الصدق[١٣].

وهكذا، لا تنشأ الخاصية المسرحية الحقيقية عن الروتين والتقاليد المسرحية المزيفة، بل عن النضال الدائم الذى يخوضه الممثل أثناء تذليله الظروف المسرحية الملازمة لعملية الإبداع فى سبيل خلق الصدق على خشبة المسرح . وما الشرطية الحقيقية إلا هذه الخاصية المسرحية ذاتها بالمعنى الجيد للكلمة: «فالشىء المسرحى هو كل ما يساعد الممثلين والعرض على خلق حياة النفس الانسانية فى المسرحية[١٤]. ان جدلية (ستانيسلافسكى)، هى التى أوحت له بالبحث فى ظروف الفن المسرحى بالذات عن الوسائل التى تحول بوساطتها شرطية الفن المسرحى إلى نقيضها.

« فالمسرح شرطى فى حد ذاته ولا يمكن أن يكون خلافا لذلك.[١٥]، حين نقارنه مع الواقعة الحقيقية ومعاناة الحياة. وجدلية الفن، إنما تكمن فى الكشف عن الطريقة التى يمكن بها توجيه هذه الشرطيةضد ذاتها، وتحويلها إلى وسيلة لتأكيد الصدق المسرحى.

هذه الجدلية هى التى فتحت الطريق أمام (ستانيسلافسكى) نحو نظرية الواقعية المسرحية باعتبارها مسألة علاقة الفن المسرحى بالواقع، وساعدته على كشف التناقضات الداخلية فى التجربة الفنية المسرحية، والمصاعب الخاصة بها، وبالتالى على صوغ نظام كامل لطرائق تذليلها ومعالجتها.

وهكذا، يبدأ (ستانيسلافسكى) الفن، مثله فى ذلك مثل (أرسطو)، بوضع الحد الفاصل بين واقعة الحياة وواقعة الفن. فالفن لا يبدأ الاّ عندما تظهر كلمة «لو» الإبداعية، وبالأحرى الصدق الوهمى المتخيل لأن «الصدق فى الحياة يطلق على ما هو كائن وموجود

١٣ـ المرجع السابق.

١٤ـ المرجع السابق ص ٥٥٦ .

١٥ ـ المرجع السابق ص ٥٥٥ .

ويعرفه الانسان بالتأكيد. أما على خشبة المسرح، فإن ما يطلق عليه كلمة الصدق هو غير موجود في الواقع، ولكن يمكن أن يقع[16] . وبالتالي، من البديهي ألا تؤمن الممثلة التي قطعت قطعة خشبية بحقيقة تحول هذه القطعة إلى طفل. وهي اذا ما سعت إلى ذلك فإنها سوف تكذب حتما. ولا يكمن السر الا «في أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن حي، بل بأن الحادثة المصورة في (الأتود) يمكن أن تحدث في الحياة[17].

ولما كان الفن ـ حسب أرسطو ـ يبدأ بتحويل موجودات الحياة إلى ما يخيل أنه في عداد الممكن، أي أنه يصور سمات الموضوع العامة من وجهة نظر الإمكانية، فإن الصدق المسرحي يختلف عن الصدق الحقيقي في أنه صدق فني يفترض اختيار ما يعبر عن الجوهر فقط. وبالتالي، فإن «الفارق بين الصدق الفني واللافني، هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية، فالأخيرة تصور كل شئ، أما الأولى فتكتفي بتصوير الشئ الجوهري» [18].

ويجب أن تدفعنا كلمة «لو» السحرية إلى الايمان بالإمكانية الواقعية للحياة المصورة في الواقع نفسه، كما تتحول إلى ذلك الصدق الفني الذي يعتبر أساس الفن. وبالتالي فإن الواقع الحي هو الذي يعطي الحياة للابتداع المحتمل. طبعا، لايعني هذا أن كل صدق نعرفه في الحياة هو صدق صالح للمسرح، وأن «كل كذب أو ابتعاد عن الصدق الحقيقي أمر غير ممكن في الفن، ذلك أن الصدق الفني هو صدق يعكس الجوهر» وجوهر الأمر لايكمن في «الأشباح»، بل في العلاقة الداخلية بها[19]. ولذلك فإن الممثلين يملكون الحق، عندما يتحدثون عن الحياة المتخيلة، أن يأخذوا منها موقفهم من الوقائع الفيزيولوجية، حتى وإن كانت حياة خيالية، لما في هذه الحياة من صدق يدفع إلى الإيمان به يقول (ستانيسلافسكي): «في المسرح يجب أن نؤمن... وحتى الكذب نفسه يجب أن يتحول إلى صدق في أعين الفنان والمتفرج، كيما يكون فنا. على هذه الصورة فقط يمكن أن يجتمع الكذب والفن»[20].

---

١٦ ـ هذا الكتاب .

١٧ ـ المرجع السابق.

١٨ ـ المرجع السابق.

١٩ ـ المرجع السابق .

٢٠ ـ كونستانتين ستانيسلافسكي «اعداد الدور المسرحي» ـ منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص٤٦٤ .

ومن خصائص كلمة «لو» الإبداعية أنها تجتذب المشاعر المختزنة فى ذاكرة الفنان الانفعالية، وتولد الشعور وتركبه. وهى تفعل ذلك ليس حسب مشيئة الممثل، بل حسب الضرورة الحياتية الواقعية. فالممثل لا يفعل شيئا سوى أنه «يجيب على سؤال يوجهه إلى نفسه: ما عساى أن أفعل لو أن... وهكذا يفعل الشيء نفسه الذى كان يمكن أن يفعله فى الحياة. أما إذا أراد أن يتصرف على نحو آخر، فإنه سوف يكذب ويؤدى صورة زائفة، ولن يعانى كما يجب [21] على هذه الصورة «تدخل جميع التفاصيل الحية فى الشعور نفسه الذى يعبر عنه الممثل، والذى أصبح مركب المعاناة المشابهة»[22] .

ورغم أن هذه المعاناة تصل بدقائقها إلى توهم الحياة الواقعية، فإن المشاعر فيها هى مشاعر مكررة وتختلف عن المشاعر الأولية، أى تلك التى نعرفها فى الحياة الواقعية: أولا، لأنها قد هذبت مع الزمن من التفاصيل الزائدة، وظلت فى الذاكرة الانفعالية محتفظة بالشيء الجوهرى فقط. وثانيا، لأنها تحمل خاصية موهبة الفنان التى تعطى خلقها على خشبة المسرح عناصر النبل والجمال والجاذبية، وهذا ما يجعل من حياة النفس الإنسانية حياة فنية، شاعرية، مهذبة، مشبعة بصدق نموذجي.

وتجدر الإشارة إلى أن (ستانيسلافسكى) إذ يستخدم كلمة «لو» الإبداعية بوصفها وسيلة من وسائل خلق الصدق الفنى المحتمل، لا يعتبر أن هذا الصدق هو أبعد ما يمكن أن نطمح إليه على خشبة المسرح. فالصدق الفنى المحتمل، وان كان الأساس الذى يقوم عليه الفن، إنما يهدف إلى تقديم العون لطبيعة الممثل الخلاقة القادرة الوحيدة على الخلق. بهذا المعنى يصبح الصدق الفنى المساعد الأول للطبيعة فى عملها الإبداعى، «أما المساعد الثانى والصديق المخلص للطبيعة، فهو الجمال الطبيعى إنه الصدق بعينه»[23] وهو يختلف عن الجمال الشرطى أو الصدق الشرطى المخترع ـ بأنه شعور لاواع «خلقته الطبيعة من حولنا، وفى كل واحد منا منذ الأزل»[24] .

* * *

---

٢١ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ٢٨٥ .

٢٢ ـ المرجع السابق.

٢٣ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٤٦٥ .

٢٤ ـ المرجع السابق.

والحق أن (ستانيسلافسكى) فى سعيه إلى خلق فن جديد يقوم على أساس صدق المعاناة وجمال طبيعة الفنان الإنسانية اللامحدودة، قد وضع نصب عينيه التأثير على المتفرجين بالاحساس الداخلى الذى يعتمل فى داخل الفنان المبدع. هذا التأثير الذى يضع، حسب رأى (ستانيسلافسكى)، الحد الفاصل بين الفن الأصيل الذى يعتبر التأثير على السمع والبصر مجرد وسيلة للتغلغل بوساطتها إلى أعماق الروح، وبين التفنن الذى يقتصر على امتاع العين والأذن. لذا فإن سبيل الفن الخاص بالاستثارة عن طريق الشعور، هذا السبيل الذى كان يرى فيه (تولستوى) خاصية نشاط الفن، هو الذى يختاره (ستانيسلافسكى) طريقا أساسيا لفن المعاناة: «إن أسهل الأمور هو التأثير على العقل بوساطة القلب. وهذا الطريق الصحيح غالبا ما اختاره فنا لنفسه»[٢٥] . من هنا ينشأ أحد القوانين الأساسية فى فن المعاناة الذى يشير إلى خاصية نشاط الفن هذه، حيث يصوغه (ستانيسلافسكى) بعبارته الشهيرة «أن نفهم الفن يعنى أن نحس به»[٢٦] . وبالتالى يصبح جوهر فن المعاناة كيما يحافظ على خاصيته فى التأثير بوساطة الشعور هو «معاناة الدور فى كل مرة ولدى كل اعادة خلق له»[٢٧] كما تصبح الطريق الوحيد لبلوغ هذا التأثير هو خلق «حياة النفس الإنسانية» والعيش فيها حياة عضوية، لا مجرد الاكتفاء بتصورها تصويراً خارجيا.

ولما كان الجزء اللاواعى من حياة الإنسان والدور هو «الجزء الأهم والأعمق المتغلغل فى حياتنا الواقعية» فإنه ما من وسيلة إلى خلق «حياة النفس الإنسانية» على خشبة المسرح إلاّ أن يخلق الفنان فى كل دور، بالإضافة إلى الجزء الواعى فى حياة النفس، الجزء اللاواعى أيضا الذى تتحكم به طبيعتنا العضوية المسيطرة على أهم مراكز جهازنا الإبداعى. ومن أجل تحقيق هذا الهدف لابد من تنظيم المادة اللاواعية القادرة الوحيدة على أن تأخذ شكلا فنيا، وذلك بوساطة «المنطق والترابط اللذين يدخلان النظام إلى العمليات الفكرية والشعورية والإرادية[٢٨] .

---

٢٥ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص ٢٧٥ .
٢٦ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «اعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق / ١٩٨٣ ص ٣٤٧ .
٢٧ ـ المرجع السابق ص ٣٦١ .
٢٨ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة» ملحق بالمجلد الثالث (الطبعة الروسية) ص ٣١٦ .

ولكن بما أن السيطرة على منطق عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية أمر متعذر لأن الشعور متملص، جامح، لا يخضع للأمر المباشر، فإنه لابد من البحث عن وسائل تقنية سيكو لوجية واعية تمكننا من بلوغ مجال اللاوعى. يقول (ستانيسلافسكى) : ينبغى ألا نمد أيدينا إلى عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية، ونفتش فيها وكأنها حافظة نقود. يجب التعامل مع اللاوعى بصورة مختلفة، مثلما يتعامل الصياد مع طريدته عندما يغريها بالخروج من أدغال الغابة»[٢٩] .

وتعتبر كلمة «لو» الإبداعية التى تستمد حياتها من الواقع أحد أهم العناصر التى تقوم على أساسها التقنية السيكولوجية الواعية القادرة على بلوغ مجال اللاوعى لإدخال النظام إلى مادته، وتحقيق مبدأ منطق الترابط الذى يجب أن ينعكس بالضرورة فى جميع حلقات الإبداع المسرحى.

ويلاحظ (ستانيسلافسكى) أن الناس والحياة والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمامنا وأمام بعضنا بعضاً عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أدغال، وأن كلا من هذه العقبات يخلق مهمة وفعلا من أجل تذليلها. ويحدث الأمر نفسه على خشبة المسرح حيث نحكم عن الناس الذين نصورهم من خلال أفعالهم وتصرفاتهم وبذلك يكون الفن المسرحى عبارة عن وضع مهمة كبيرة، وفعل أصيل ومثمر وهادف من أجل تحقيق هذه المهمة.

على هذه الصورة يتوصل (ستانيسلافسكى) إلى صوغ الأساس الأول فى فن المعاناة الذى يكمن فى فعالية الإبداع والفن المسرحى. إنه يقول: «ينبغى أن نفعل على خشبة المسرح. الفعل والفعاليه ـ هذا هو الشىء الذى يقوم عليه الفن وفن الممثل. ولما كانت قيمة الفن تنحدر بمضمونه الروحى. لذلك أغير الصيغة بعض الشىء فأقول : يجب أن نفعل على خشبة المسرح داخليا وخارجيا[٣٠].

إن مقولة الفعل السيكوفيزيولوجى التى يشير إليها (ستانيسلافسكى) فى صيغته،ماهى الاتأكيد على مقولة (أرسطو) الشهيرة فى فن الشعر: «محاكاة الفعل ولذا محاكاة الطبع بشكل خاص[٣١] . لابل ان هذه المقولة الأرسطية تشير بشكل واضح إلى القانون الأساسى

---

٢٩ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨ .

٣٠ ـ هذا الكتاب .

٣١ ـ أرسطو «فن الشعر» الطبعة الروسية. موسكو ١٩٥٧ ص ٦٠ .

الذى ينص عليه مبدأ الفعل والفعالية عند (ستانيسلافسكى) الذى يقول : «يجب أن نفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير ومشاعر الدور، لا أن تؤدى هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء»[٣٢] .

ولكن الفعل لا يستطيع أن يكون فعلا نشيطا الا اذا كان فعلا تبرره الظروف ويهدف إلى تحقيق المهمات التى تطرحها أمامه هذه الظروف تحقيقا فعالا ومثمرا. وبالتالى فإن عملية خلق الظروف التى يجرى فيها الفعل الهادف المثمر الذى يتولد عنه صدق المشاعر بصورة طبيعية وحدسية، تعتبر حسب ستانيسلافسكى ـ جوهر عمل الممثل والطريق التى يجب اتباعها لتحقيق مقولة (بوشكين) التى تتطلب: «حقيقة الانفعالات، والمشاعر المحتملةفى الظروف المفترضة»[٣٣] هذه المقولة التى تؤلف الأساس الثانى فى فن المعاناة، وتخلق فى الوقت نفسه، القاعدة الوطيدة التى ينهض عليها هذا الفن.

بيد أن (ستانيسلافسكى) إذ يؤكد على مقولة الفعل السيكو ـ فيزيولوجى (الاساس الأول) وعملية تبريره ألواقعى (الاساس الثانى)، إنما يشق الطريق بذلك لمسألة بلوغ مجال اللاوعى بلوغا واعيا فى فن الممثل، هذا المبدأ الذى يعتبره (ستانيسلافسكى) أهم الأسس، فقد لاحظ انه كلما كان فعل الفنان نشيطا وهادفا، أصبحت مكونات فعله وإبداعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية، مما يدل على أن الفعل الواعى هو من أقوى وسائل تنشيط اللاوعى، وحفزه على الإبداع لدى الفنان. ويضع (ستانيسلافسكى) هذا المبدأ فى صيغته الشهيرة: «اللاوعى عبر الوعى» حيث تشكل لديه الأساس الثالث فى فن المعاناة.

ولقد دفعت (ستانيسلافسكى) ضرورة توطيد أسس فن المعاناة إلى البحث عن وسائل مساعدة. ولقد أفضى به هذا البحث إلى إدراك الاهمية القصوى التى يجب أن يحتلها فى هذا الصدد موضوع الانتباه «فالانتباه إلى الموضوع يستدعى حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا، والفعل بدوره يركز الانتباه على الموضوع»[٣٤] . وبالتالى فان هذه العلاقة المتبادلة بين الفعل ومواضيع الانتباه يجب أن تشمل حياة الإنسان والدور، بحيث تغدو هذه الحياة تغييرا متواصلا للمواضيع ودوائر الانتباه يجرى تارة فى الحياة الواقعية المحيطة بنا على الخشبة. وتارة أخرى فى مجال الواقع المتخيل، طورا على صعيد الذكريات، وطورا آخر على صعيد

---

٣٢ ـ هذا الكتاب.

٣٣ ـ الكسـاندر بوشكين، «المؤلفات الكاملة»، موسكو لينينغراد (١٩٥٠ ـ ١٩٥١ / المجلد السابع ص٢١٣.

٣٤ ـ هذا الكتاب.

الحلم بالمستقبل[٣٥]. كما لاحظ (ستانيسلافسكى) أنه كلما أحيط موضوع الانتباه بابتداعات الخيال اشتدت جاذبيته، وضاعف من تركيز الانتباه عليه، واستدعى حافزا ورغبة وسعياً إلى الفعل، وبالتالى صارت مكونات فعل الممثل وإبداعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية. هذا من جهة.

ومن جهة ثانية يلاحظ (ستانيسلافسكى)، أن تنفيذ الفعل الفيزيولوجى تنفيذا صحيحا يساعد على خلق حالة صحيحة. انه يحول الفعل الفيزيولوجى إلى فعل سيكولوجى وذلك بتأثير قانون وحدة الحياة السيكو- فيزيولوجية الذى يسمح بأن يلعب جزء الحياة الفيزيولوجى، فى أغلب الأحيان، دور المثبت للجزء الآخر، ويشرح (ستانيسلافسكى) ذلك فيقول «بدلا من الشعور المتملص الجامح، أتوجه إلى الأفعال الفيزيولوجية التى يمكن السيطرة عليها، وأبحث عنها فى دوافعى الداخلية، وأغرف المعلومات من خبرتى الحياتية الإنسانية[٣٦].

على هذه الصورة تلعب الأفعال الفيزيولوجية دور «الموضوع والمادة» التى تظهر عليها الانفعالات الداخلية والرغبات والمنطق والترابط والإحساس بالصدق والإيمان وغير ذلك من عناصر حالة الإحساس، كما يساعد تركيز انتباه الممثل على الظروف المقترحة، التى تكون تارة خارجة وأخرى داخله، تلأ من المرئيات الداخلية والخارجية يمتد طوال فترة الإبداع، فى بعث المشاعر المتملصة وتثبيتها.

ويصرف تركيز الانتباه عن الفعل الفيزيولوجى من خلال علاقة هذا الفعل المتبادلة بمواضع الانتباه اهتمام الممثل عن حياة قوى طبيعته الداخلية اللاواعية، فيؤمن لها بذلك حرية الفعل ويجذبها إلى العمل الإبداعى. بهذه الطريقة تقود الأفعال الفيزيولوجية الممثل، من خلال منطقها وتدرجها بالصورة التى اعتادت عليه طبيعته الإنسانية، إلى صميم حياة الدور بصورة غير ملحوظة، وتحافظ فى الوقت نفسه على انتباهه وفق خط الدور.

يقول (ستانيسلافسكى): «نحن بحاجة إلى خط الأفعال الفيزيولوجية باعتباره طريقا ثابتا. مثل سكة حديد يمكن التحريك عليها بصورة محددة فى حياة المسرحية»[٣٧].

---

٣٥ ـ المرجع السابق.
٣٦ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى»، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ ـ ص ٢٩٣.
٣٧ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ـ ص٣٠٥.

وكذلك «من أجل إيقاظ معاناة الدور بصورة طبيعية بوساطة الانعكاس[٣٨]. على هذه الصورة يكون (ستانيسلافسكي) قد وضع معالم الطريق المفضية إلى ولادة الصورة الفنية: «لاتفكروا بالشعور، بل افعلوا من خلال الظروف المقترحة الراهنة. واذ تفعلون بصورة منطقية، فلن تلاحظوا كيف تتنابكم المشاعر الضرورية وتظهر الصورة الفنية[٣٩] وفي الوقت نفسه يكون قد حدد مسألة العلاقة بين العناصر الانفعالية والذهنية، ومهد طريق معالجتها معالجة تامة فى الفن المسرحى.

* * *

لقد أدى اهتمام (ستانيسلافسكى) بتذليل حالة الإحساس التمثيلية الناشئة عن ظروف الإبداع العلانى الصعبة إلى البحث عن تقنية سيكولوجية تساعد الممثل على أن يخلق فى نفسه حالة تقربه من الحالة الإنسانية السليمة. ولقد وجد (ستانيسلافسكى) أن هذه التقنية يجب أن تقوم على أساس الفعل المتبادل بين محركات الحياة السيكولوجية: العقل والشعور والإرادة، وعلى إمكانية حفز كل محرك من هذه المحركات بصورة طبيعية وعضوية. وهذا بدوره يحفز جميع عناصر الجهاز الإبداعى إلى العمل.

ويعثر (ستانيسلافسكى) على حوافز مباشرة لهذه المحركات، إذ تؤثر بصورة مباشرة: السرعة الإيقاعية على الشعور، والمهمة العليا والمهمات وخط الفعل على الإرادة، والكلمة والنص والفكرة والتصورات التى تستدعى المحاكمات الذهنية على العقل[٤٠] .

وتجد ملاحظة (أرسطو) بصدد الإيقاع واللحن وتأثيرهما فى المزاج الروحى لانطوائهما على صور الغضب والوداعة والرجولة والاعتدال وغيرها من الصفات الخلقية تطويرها الشديد وتطبيقها العلمى عند (ستانيسلافسكى). فالسرعة الإيقاعية توقظ الذاكرة الانفعالية، واذ تدفع إلى التفكير بالظروف التى استدعتها، تنعش الذاكرة البصرية وراءها[٤١] . ويوسع (ستانيسلافسكى) من مفهوم السرعة الإيقاعية ليشمل لديه الموسيقى والحياة التى نعيشها.

---

٣٨ ـ المرجع السابق ٣٠٩ .

٣٩ ـ المرجع السابق.

٤٠ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية. دمشق ١٩٨٥ ص ٢٧٧ .

٤١ ـ المرجع السابق. ص ١٤٧ ـ ١٥١ .

فنحن فى الحقيقة «نفكر ونحزن ونحلم فى سرعة ايقاعية معينة [٤٢] لأنه حيثما توجد الحياة يوجد الفعل . وحيثما يوجد الفعل توجد الحركة، وحيث توجد هذه الأخيرة توجد السرعة الإيقاعية.

وتصل أهمية السرعة الإيقاعية، باعتبارها وسيلة مهمة جدا من وسائل التقنية السيكولوجية فى التأثير من الخارج على الداخل، حدا يرى (ستانيسلافسكى) . عنده أنه يمكن بمساعدتها «معالجة المسرحية والدور انطلاقا من الشعور المتقلب غير الثابت [٤٣] فعندما يكون الحدس غافلا، يمكن البحث عن لحظات الإيقاع القوية وفق الخط الخارجى. ولكن يجب الأ نلجأ إلى ذلك إلأ بهدف إيقاظ الإيقاع والتأكيد عليه.. لذلك ينبغى فور نقر السرعة الإيقاعية الإسراع فى تبريرها بابتداع الخيال والظروف المقترحة [٤٤]. وبالتالى فإن حركة التأثير يجب أن تتجه من السرعة الإيقاعية على الشعور وبالعكس. وتفترض حتمية ذلك ضرورة دمج سرعات إيقاعية مختلفة فى آن واحد . «أما السرعة الإيقاعية الواحدة بالنسبة للجميع، فلا مكان لها فى فننا الواقعى الذى يتطلب مجمل الظلال الطفيفة فى الحياة الحقيقية[٤٥]. ويستثنى (ستانيسلافسكى) . من هذه الضرورة بعض الحالات النادرةالتى تكون فيها الجماعة مأخوذة بسعى واحد، أو حالة قرارات الحسم التى تنشأ عند الفرد.

ولا توحى سرعة الفعل الإيقاعية وحدها بعملية الإحساس المناسبة إيحاء حدسيا مباشرا، بل سرعة الكلام الإيقاعية أيضا. فكلما كان الشعر أو الكلام النثرى أكثر إيقاعية، توجب معاناة الفكرة والشعور وما وراء النص فيها على نحو أدق ، وبالعكس، كلما كانت الأفكار والمشاعر والمعاناة أدق وأكثر إيقاعية اشتدت حاجة ذلك كله إلى الإيقاع فى التعبير الكلامى[٤٦]

وتجدر الإشارة إلى أن تأثير السرعة الإيقاعية على الشعور هو الذى جعل (ستانيسلافسكى)يلح على ضرورة إدخال بعض أسس الفن الموسيقى والغنائى إلى الدراما،

---

٤٢ ـ المرجع السابق ص ٢٢٠ .

٤٣ ـ هذا الكتاب.

٤٤ ـ هذا الكتاب.

٤٥ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية. دمشق ١٩٨٥ ص ٢٢٩ .

٤٦ ـ المرجع السابق ص ٢٦٩ .

ويرى أن تطور الفن الدرامى إنما يتوقف على ذلك «فاذا لم نفعل هذا فإننا نحن الممثلين الدراميين، لن نخطو إلى أمام، ولن نفهم أسرار الكلمة والحركة والإيقاعات السحرية التى نحتاجها من أجل كل ما ينتظرنا(٤٧).

ورغم أن (ستانيسلافسكى) يرى إمكانية الانطلاق من حفز الشعور بتأثير السرعة الإيقاعية، وبالتالى حفز جميع عناصر جهاز الفنان الإبداعى إلى الفعل، فإنه يعتبر أن العقل هو ذو الاستجابة الأقوى بين أعضاء الثالوث، وفى استطاعته بتأثير الكلمة والنص والفكرة والتصورات التى تستدعى الأحكام أو المحاكمات الذهنية أن يكتشف مهمات جذابة قادرة على حفز المشاعر ـ الرغبات، وبالتالى حفز الإرادة إلى الفعل.

على هذه الصورة تصبح المهمة الجذابة من أهم وسائل التقنية السيكولوجية. ويؤكد (ستانيسلافسكى) على ضرورة الكشف عنها فى كل وحدة من وحدات الدور والمسرحية، بحيث تشكل المهمات «تيارا منطقيا مترابط الأجزاء» يؤول إلى مهمة عامة واحدة يطلق عليها اسم «المهمة العليا».

بيد أنه يكمن فى أساس المهمة الفعل الذى يسعى إلى تحقيقها، وبالتالى فان سؤالنا عما يجب أن نفعل لتحقيق المهمة هو الذى يكشف لنا عن الفعل، أو خط الفعل الكامن فى أساس الدور والمسرحية.

وهكذا نجد أن (ستانيسلافسكى) يصل من خلال بحثه فى سيكولوجية الإبداع إلى القانون الأرسطى الذى ينص على وحدة الفعل العضوية بمفهوم خط الفعل، وإلى قانون البؤرة أو «المنظور» عند تولستوى الذى يحدد وظيفة التفصيل الواحد المعينة فى إطار الكل تبعا لارتباط هذه الوظيفة بموقف الفنان الفكرى الانفعالى، حيث يتمثل هذا القانون بالمهمة العليا.

ويؤكد (ستانيسلافسكى) أن خط الفعل والمهمة العليا هما ما يؤلف المعنى الأساسى فى الإبداع والفن والمنهج كله(٤٨) لأن مهمة الفن هى أن يبسط الحياة كلها ويبتعد عنها كيما ينظر إليها من علو تحليق الطائر ويعمم كل شىء بكلمة دقيقة وصورة مميزة وفعل.

---

٤٧ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، **المؤلفات الكاملة**، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص٢١٥ .

٤٨ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «**إعداد الممثل فى المعهد الإبداعى**» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ ص١٩٦ .

كما يرى أن قدرة الفنان على تركيب الحياة وتعميمها إنما تبلغ حدها الأقصى حين يقتصر في الدور أو المسرحية على «مهمة عليا وحيدة تتضمن تصورا عن جميع المهمات الكبيرة والصغيرة» (٤٩) .

ولكن على الرغم من اعتبار المهمة العليا حافز الإبداع ومحركه، فإنها «ليست الإبداع نفسه، حيث هذا الإبداع يكمن في السعي المستمر إلى المهمة العليا، وإلى تنفيذها بوساطة الفعل(٥٠) أي في خط فعل المسرحية أو الدور.

ويلاحظ (ستانيسلافسكي) أنه كثيرا ما يعبر خط الفعل عن نفسه، سواء في الحياة أو على خشبةالمسرح، بصورة لاواعية. ولا يتحدد هدفه النهائي، أي المهمة العليا التي تجتذب اليها سرا طموح الإرادة الإنسانية الأ فيما بعد، عندما تتضح خطوط حياة النفس الإنسانية. ويحدث ذلك لأن مهمة الابداع الرئيسية تصرف الانتباه عن المهمة الغريبة، فتختفي بذلك المهمات الصغيرة من مجال الانتباه «وتصبح هذه المهمات لا واعية متحولة من تلقاء نفسها من مهمات مستقلة إلى مهمات ممهدة توصلنا إلى المهمة الكبيرة»(٥١) على هذه الصورة تمتص المهمات الكبيرة المهمات الصغيرة بصورة لاواعية، وعندما يصبح انتباه الفنان كله مأخوذا بالمهمة العليا ، فإن المهمات الكبيرة يجرى تنفيذها أيضا بصورة لاواعية، ويصبح بذلك كل من المهمة العليا وخط الفعل من أكبر العوامل في ولادة ابداع الطبيعة العضوية اللاوعي.

وحين تنفذ محركات الحياة السيكولوجية (العقل والشعور والإرادة) في المسرحية والدور تتلقى منها بذورا توقظ فيها سعيا إبداعيا، فتتجه حاملة هذه البذور وفق خط السعي الذي يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسمات عناصر جهازه الإبداعي كله، ليولد خط جديد ينطوي على عناصر المسرحية والفنان معا. ويرى (ستانيسلافسكي) أن خط السعي هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أي خط فعل متصل) الأ بعد اتضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخطة المؤلف والتي تصبح في الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

ولما كان كل سعي سيصطدم حتما بسعي مواجه ومناقض له، فإن هناك، بالإضافة إلى خط الفعل المتصل، عددا من خطوط الأفعال المتصلة المضادة الخاصة بالناس الآخرين

٤٩ ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، «اعداد الدور المسرحي» وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢١٤ .
٥٠ ـ كونستانتين ستانيسلافسكي، «المؤلفات الكاملة» ، المجلد الرابع، (الطبعة الروسية) ص ١٥٠ .
٥١ ـ هذا الكتاب.

والوقائع والظروف ....، وبالتالى نجد «فى كل مسرحية خطا يمر فى الاتجاه المعاكس جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل إنه خط الفعل المضاد المواجه والمعادى»[٥٢] وهو يستدعى خط الفعل المتصل نفسه ويقويه.

ويطلق (ستانيسلافسكى) على الحالة التى يخلقها اندماج عناصر الفنان ـ الدور جميعا فى سعى موحد اسم حالة الإحساس المسرحية الداخلية، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحول إلى حالة إحساس مسرحية (عاملة أو عامة) إلا عندما تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفورى.

وتجدر الإشارة إلى أن الغاية من التقنية الفيزيولوجية عند (ستانيسلافسكى) هى تقديم المساعدة لطبيعة الفنان بعدم تشويه ماوهبتنا إياه الطبيعة، وبتقويم العيوب الجسمانية التى يبرزها المسرح ويضخمها، وبتطوير مرونة الجسم والإيحاء وقدرتها على التعبير. وبالتالى فإن الجمباز، مثلا، ليس الهدف منه الا مساعدتنا على أن نكون أكثر رشاقة، والألعاب البهلوانية ضرورية من أجل المتطلبات الداخلية أكثر مما هى من أجل المتطلبات الخارجية، إذ أنها تخلق فينا الحزم الضرورى لتخطى لحظات الذروة.

يقول (ستانيسلافسكى): «كلما دقت عمليات الشعور تطلبت وضوحا ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها»[٥٣] لذا «يتحتم علينا أن نصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم، ومن الرأس حتى أخمص القدمين، وأن تكيفهما وفق متطلبات فننا»[٥٤].

فى هذه الحالة فقط يمكن أن تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفورى، وتتحول عندئذ حالة الإحساس المسرحية الداخلية إلى حالة إحساس مسرحية سليمة فى استطاعتها فى حالة استخدام وسائل التقنية السيكولوجية استخداما أقصى وبعد المرور عبر المسرحية والدور، أن تنمو إلى حالة إحساس إبداعية تبدأ فيها طبيعتنا العضوية الخلاقة إبداعها اللاواعى. يقول (ستانيسلافسكى): «يجب أن نقبل على العمل بحالة الاحساس المسرحية (حالة الإحساس العملية). وعندما نقطع المسرحية والدور كله (هاملت مثلا) بمثل حالة الإحساس هذه تتشبع جميع عناصر الإحساس بمضمون الدور، وتنتج حالة إحساس إبداعية مكثفة، تكون فيها العناصر ذاتها، ولكنها مكبرة بعشر مرات[٥٥].

---

٥٢ ـ المرجع السابق.
٥٣ ـ المرجع السابق.
٥٤ ـ المرجع السابق.
٥٥ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة». المجلد الثامن، الطبعة الروسية ص٢٧١.

ويصور (ستانيسلافسكى) هذه الحالة المكثفة بقوله : «كنت من قبل أرى وأسمع على نحو آخر. حينما كان الشعور المحتمل» أما الآن فقد ظهرت حقيقة المشاعر» ، سابقا كانت بساطة التخيل الفقير، أمّا الآن فقد تحققت بساطة التخيل الخصب، ولقد كانت حريتى على خشبة المسرح محدودة بحدود دقيقة وضعت معالمها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حريتى طليقة جريئة [٥٦]

ولايتصور (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة يمكن أن تكون مستمرة على خشبة المسرح ولهذا يقول : «هل تعتقد أن خط الإبداع اللاواعى متصل، وأن الفنان يعانى على خشبة المسرح مثلما يعانى فى الواقع؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الفنان الروحى والجسمانى أن يصمد للعمل الذى يضعه أمامه الفن[٥٧] لذا «فإن حالة نسيان الممثل نفسه نسيانا تاما ومستمرا أثناء أدائه دوره... نادرة جدا رغم حدوثها». وإننا نعرف أدوارا طالت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما فيما تبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدق يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الامكان[٥٨] .
ويفسر (ستانيسلافسكى) ذلك بأن المشاعر المسرحية تختلف عن المشاعر التى نعانيها فى الحياة الواقعية، بالإضافة إلى احتفاظها بالشىء الرئيسى الجوهرى وحملها خاصية موهبة الفنان، بانها ليست مستمرة . فالفنان يضطر على الخشبة أن يعطى الشرطيات المسرحية حقها، فيتحول انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية دقائق فى زمن الابداع[٥٩]. ويلاحظ (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة من الازدواجية تساعد الإبداع وتشجعه وتجعله يضطرم: «فأنا كنت أثناء الأداء سعيدا جدا بمتابعة التجسيد الذى أقوم به . وبذلك كنت متفرجا فى زمن الابداع لابل إن هذا التحول يصبح لديه حافزا على استمرارية حياته السليمة على الخشبة اذا كان تحولا إيجابيا» أى فى صالح المعاناة. وقد يصل إبداع الممثل على الخشبة، نتيجة ذلك، درجة من الاضطرام بحيث تنطلق عنده المشاعر الاولية المفاجئة فتحدث استثارة هائلة للمشاعر المسرحية لما تنطوى عليه من صدق. وفى هذه الحالة أيضا يجب أن يحول الفنان انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية لأن من المهم ألا تتعارض المشاعر الأولية المتولدة مع المسرحية والدور. [٦٠]

---

٥٦ ـ هذا الكتاب.
٥٧ ـ المرجع السابق
٥٨ ـ المرجع السابق.
٥٩ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» «وزارة الثقافة» دمشق ١٩٨٣ ص ٤٧٦ .
٦٠ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٥ ص ٣٢٢.

وهكذا، نرى أن (ستانيسلافسكي) يعثر بالانطلاق من ظروف الفن المسرحي بالذات على وسائل تحول بوساطتها شرطية الفعل المسرحي إلى نقيضها. اذ لاتكمن مشكلة الواقعية بالنسبة لفن المعاناة في بلوغ الشرطية، بل في كيفية تجنبها، أي في كيفية الوصول إلى لاشرطية الانطباع الحياتي الواقعي بوساطة وسائل الفن الشرطية. إن المسألة الأساسية في فن المعاناة هي كيفية الوصول عبر الشرطية إلى الصدق.

أما فن العرض فيطرح هذه المسألة على نحو آخر.

فقد دفع عدم الثقة بقوة النفس الانسانية الكامنة، وإغراء التأثير الخارجي، وصعوبات الإبداع على الخشبة، وعدم الثقة برهافة حس الجمهور، وغير ذلك من الأسباب إلى تقوية الناحية الخارجية وحصر الاهتمام بطرائق تجسيد الدور. ويعتبر (ستانيسلافسكي) وصايا الممثلين الفرنسيين (كوكلان)* و (تالما)** من أكثر التقاليد نموذجية في هذا الاتجاه الذى يسعى إلى التأثير على الجمهور بالتقنية التمثيلية التى تكتفي بتصوير نتائج المعاناة الخارجية. ويقضي جوهر هذا الاتجاه إلى ضرورة معاناة الدور في أثناء إعداده فقط بهدف تحديد انعكاسات المشاعر، وتعلم أدائها بصور آلية دون اسهام الشعور. فالممثل في فن العرض وان كان يعاني دوره ويجسده بصورة طبيعية، وهذا ما يجعله فنا، ينتقل بعد الانتهاء من عملية معاناة الدور وتجسيده الطبيعي من مجال الحياة إلى مجال شرطيات المسرح التى يضعها في أساس الفن. فالمسألة الأساسية لدى فنان مدرسة العرض هي كيفية الوصول إلى الشرطية عبر الصدق، وبفضل هذه المهمة لا يجد نفسه في خضم حياة المسرحية، بل في خضم حياة المسرح. ويعيش ازدواجية بين الحياة والأداء يختل فيها التوازن لصالح هذا الاخير[٦٢] .وفي رأى (ستانيسلافسكي) أن فن العرض يستطيع أن يخلق، في أحسن

---

٦١ ـ كونستانتين ستا نيسلافسكي، المؤلفات الكاملة، ملحق المجلد الثالث، الطبعة الروسية ص ٣٥٢.

* بينو اكونستان كوكلان (Coquelin ١٨٤١ ـ ١٩٠٩) انظر مقدمتنا لترجمة كتاب كوكلان «الفن والممثل» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ـ وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٦ ترجمة د.شريف شاكر.

** فرانسوا جوزيف تالما (Talma ١٧٦٣ ـ ١٨٢٦) ممثل فرنسي درس الإلقاء والغناء في المدرسة الملكية بباريس، ثم انضم عام ١٧٨٧ إلى مسرح «الكوميدى فرانسيز» ابتداء من عام ١٨٠٦ أصبح أستاذ مادة الدرا ما في الكونسرفاتوار بباريس قام عام /١٧٩١/ على رأس عدد من ممثلي «الكوميدى فرانسيز» بتأسيس فرقة «المسرح الجمهوري» ولقد كان لأبطال تراجيديا شكسبير المكانة الأولى في إبداعه.

٦٢ ـ كونستانتين ستانيسلافسكي. المؤلفات الكاملة، المجلد السادس (الطبعة ـ الروسية) ص ٢٨١.

الحالات انطباعا قويا وجميلا لأن اهتمامه بـ «كيف» أكثر من اهتمامه بـ «ماذا»، ولا يتواجد فى «صدق الانفعالات» بل فى «المشاعر المحتملة»، ولا يخلق صدقا واقعيا حقيقيا، بل معاناة مسرحية بسيطة لا يمكن سوى الولوق بها. أما فى أسوأ الحالات، فإنه ينحدر بصورة غير ملحوظة، إلى الصنعة، لأن «جذور القالب الجامد تكمن فى الشرطيات المسرحية، أما جذور الشكل الفنى فتكمن فى الحياة الأصلية والمعاناة الحقيقية والشعور الحى» [٦٣].

ولا ينبغى الخلط بين حالة الإحساس الإبداعية التى تدخل فى صراع مستمر ضد حالة الإحساس التمثيلية لتأكيد الصدق الفنى على الخشبة، وبين مفهوم التقمص من حيث هو اندماج بين الفنان ـ الإنسان والإنسان ـ الدور، هذا الخلط الذى يقع فيه بعضهم نتيجة عدم فهم طبيعة الاندماج والتقمص.

يشرح (ستانيسلافسكى) حقيقة تقمص الممثل الشخصية وطبيعة اندماجه معها فيقول : «على أساس الصلة الوثيقة التى تربط بين الحياتين الفيزيولوجية والروحية، وعلى أساس علاقتهما المتبادلة، تخلق خط «الجسم الإنسانى» لنبعث من خلاله «خط النفس الانسانية» بصورة طبيعية[٦٤].

ثم يردف قائلا : «أفليست حيلة جميلة أن نخلق بصورة منطقية مترابطة حياة جسم الدور الإنسانى البسيطة! أن نجد فى أنفسنا من أجل الدور مادة إنسانية مماثلة لتلك المادة التى تناولها المؤلف من الحياة الواقعية ومن الطبيعة الإنسانية لأناس آخرين!»[٦٥].

والسر فى هذه الحيلة هو أن حياة الجسم الإنسانى فى كل دور ـ هذه الحياة التى يخلقها الممثل من أفعاله الفيزيولوجية والتى هى فى الحقيقة أفعال فيزيولوجية نموذجية بالنسبة لكل ممثل هى أفعال فيزيولوجية كان قد عثر عليها الممثل فى دوافعه الداخلية وخبرته الحياتية على أساس إحساسه الصادق بأنه «لو» كان هو نفسه فى ظروف الدور، وفى حالة نظرات الشخصية ووضعها الاجتماعى لفعل مثلها، وبالتالى فإن هذه الحياة ما هى إلا صورة منعكسة لتلك الحياة التى تم تكوينها داخل الفنان بقوى الطبيعة اللاواعية من

---

٦٣ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٣ ص٤٣١ .
٦٤ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص٣١٧ .
٦٥ ـ المرجع السابق.

عناصر الفنان ذاتها، على هذا ـ يقول ستانيسلافسكي ـ لايبقى من الدور والمسرحية سوى الظروف[٦٦] ويصبح المبدأ الأساسى فى تقمص الفنان الشخصية هو مبدأ إخلاص الفنان العميق لنفسه، هذا الإخلاص الذى هو، فى الوقت نفسه، مبدأ الإخلاص العميق للدور. ويصوغ (ستانيسلافسكى) هذا القانون فيقول: «افعلوا باسمكم أنتم دائما الإنسان ـ الفنان» ويعلل ذلك قائلا: «أنتم لايمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، واذا ماتنكرتم لـ «أنا» كم فستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الامور[٦٧].

ان هذا المبدأ، مبدأ أن يفعل الإنسان ـ الفنان باسمه دائما، يجعل من كل دور فى كل لحظة إبداعية من لحظاته «تابعا للانسان الحى، أى للفنان نفسه، وليس لمخطط الإنسان الميت، أى الدور، لابل ان جميع التفاصيل الحياتية والدقائق التى أغفلها الشاعر ترجع إلى الدور بوساطة الممثل[٦٨].

هذه الحالة من الاندماج أو الكينونة، عندما يعيش الممثل ويشعر ويفكر فى ظروف المسرحية المقترحة هى التى يطلق عليها (ستانيسلافسكى) تعبير إحساس الممثل بنفسه فى الدور وإحساسه بالدور فى نفسه. هذه الحالة التى يصعب فيها على الممثل أن يدرك أين يبدأ الفنان وأين تنتهى الشخصية التى يصورها. ففى البدء يشعر الفنان الإنسان بتماثل مع الإنسان الدور لأن «دور الإنسان الذى تم خلقه بعبقرية هو مثلنا نحن» [٦٩]، وبالتالى يمكننا دائما أن نبرر أفعاله الانسانية ووضعه الانسانى بذكرياتنا الانفعالية الحياتية. ثم انطلاقا من ذلك يمكن الذهاب إلى أبعد والوصول بعدئذ إلى أن يشعر الفنان الإنسان بالإنسان ـ الدور فى نفسه بصورة لايعرف فيها أين يبدأ الانسان ـ الدور وأين ينتهى لأنه، فى الحقيقة، هو الممثل نفسه «أفليست هذه حيلة جميلة!».

والممثل اذ يفعل باسمه تحت «قناع «الدور السيكولوجى الذى يبرر السمات الداخلية المميزة للدور، إنما يكتسب بفضل هذا القناع الجرأة على تعرية نفسه حتى أدق التفصيلات الروحية، معبرا بذلك عن شخصيته الفردية بصورة أقوى، فهو دون هذا القناع

---

٦٦ ـ كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ص ٢٨٥.
٦٧ ـ هذا الكتاب.
٦٨ ـ ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن ص ٢٨٥.
٦٩ ـ ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص ٣٠٢.

«لن يفعل باسمه ما يجرى باسم شخص آخر لا يعتبر نفسه مسئولا عنه»[70] وبالتالى كلما عاش الممثل بوصفه الشخصية حياة أعمق، ازدادت فعاليته فى التعبير عن نفسه بوصفه إنسانا فنانا من جهة، وبوصفه إنسانا مفكرا من جهة ثانية. لأن إخلاصه العميق للدور ولمعناه وفكرته فى الوقت نفسه إخلاص عميق لمعنى العرض وفكرته أيضا.

والجدير بالذكر أن مفهوم الصفات المميزة عند (ستانيسلافسكى) ليس مفهوما خارجيا على الأغلب كما يخال بعضهم فهو لا يعير الصفات الخارجية السطحية سوى اهتمام ضئيل. انه يؤكد بصورة محددة تماما فيقول :«إنى لا أعترف الابالفعل والحركة، أما الإشارة الشرطية أى الحركة من أجلها هى بالذات، التى لاتحقق أى فعل من أفعال الدور فلا حاجة إليها على خشبة المسرح. نحن بحاجة إلى الحركات التى تخلق خط الفعل المتصل، وتعبر عن حياة الدور الداخلية. هذا، بغض النظر عن بعض الحالات النادرة عندما تكون الإشارة صفة من الصفات الشخصية. وهنا (يكفى أن يعثر الممثل من أجل الشخصية على ثلاث أو أربع حركات يتصرف بها على مسار المسرحية دون أن يفرقها بإشارات خاصة تخرجه من قناع الدور، وتحجب الشخصية التى يؤديها»[71].

ويعتمد (ستانيسلافسكى) فى اعتباره قانون التقمص واندماج الفنان الكامل مع الدور قانونا أساسيا لفن المعاناة على ثراء الطبيعة الإنسانية الذى يجعل من «التركيبات التى يمكن تكوينها من عمليات الشعور الإنسانية تركيبات لا نهاية لها، مثلها فى ذلك مثل التركيبات من النوتات السبع فى الموسيقا»، كما يعتمد على التجربة الحياتية العميقة التى يجب أن يحصل عليها الفنان من خلال دراسته واعتراكه الحياة فى جميع ظواهرها.

ولقد أفضى سعى (ستانيسلافسكى) إلى خلق شخصية واقعية على الخشبة إلى البحث عن وسائل فنية تساعده فى تعميق هذه الشخصية، وجعلها شخصية نابضة بالحياة وقانون البحث عن التضادات الحادة هو أحدى هذه الوسائل المهمة جدا فى الفن الواقعى، وبفضل هذا القانون يظلل الفنان السمات النموذجية المهمة فى الشخصية، ويربط هذه السمات

---

٧٠ ـ ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥/ص/ ٢٤٠.

٧١ ـ ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق /١٩٨٥/ ترجمة د. شريف شاكر ص ٣٤٤.

على تنوعها وتناقضاتها بالكل الواحد من خلال البحث عن التضاد القوى فى منظور الدور الذى يكشف عن ماضى الدور وحاضره، طبعا من خلال اقتران هذا المنظور بمنظور الفنان الذى يساعد على التفكير بالمستقبل من أجل الملاءمة بين قوى الفنان الداخلية وإمكانياته التعبيرية الخارجية لتوزيعها واستخدام المادة المدخرة من أجل الدور بصورة صحيحة.

ويتعدى مفهوم المنظور عند (ستانيسلافسكى) وظيفته فى تعميق جوهر حياة الشخصية الواقعية المصورة ليرتبط ارتباطا كاملا بمسائل معالجة العرض المسرحى التكوينية والشكل الفنى للعرض.

* * *

لايمكن للمنظور التكوينى فى العمل الفنى أن يعمل بصورة صحيحة إلا إذا تضافر مع منظور الإدراك الحسى لدى المتفرج الذى يكمل عمل المنظور التكوينى ويسهم فى تحديد نسبة العناصر المكونة للوحدة العضوية، فتتحقق وحدة العمل الفنى الفعلية فى اللقاء الحى بين العرض والصالة.

وينطلق (ستانيسلافسكى) فى تحديد طبيعة عمل هذين المنظورين، مثله فى ذلك مثل (أرسطو) و (بوشكين) و (تولستوى) وكبار الواقعيين، من ضرورة المحافظة على مبدأ الموضوعية الذى يأخذ بعين الاعتبار مقياس الإدراك الحسى لدى المتفرج، فلا يقول الفنان فى عمله الفنى أكثر مما يجب، محاولا إخفاء شخصيته الفردية، ومحافظا، فى الوقت نفسه على إخلاصه تجاهها طوال الوقت ليتم اكتشافها عن هذه الطريق فقط.

فهو يرى أن رمز الدور والمسرحية يكشف عن نفسه عادة بما فيه من قوة ذاتية، فكما أن الفعل المنطقى ينتج رد فعل منطقى، كذلك يسفر الخلق الفنى عن إظهار فكرة المسرحية والغاية التى ينشدها. لهذا «يجب أن يأخذ الجمهور بنفسه من الشاعر والمسرح مايحبه، لا أن يوجه كطفل. وإذ يولى المتفرج المؤلف والممثل ثقته، فانه يطالب بثقة مماثلة نحوه إنه لمن المهين أن يشرح الممثلون للجمهور ما هو واضح ومفهوم»(٧٢) ولا يعنى ذلك أنه ينبغى على المسرح تجاهل حقيقة إنه موجود من أجل المتفرج، بل يتعين على المتفرج وعلى المسرح ألا يفكرا بذلك لحظة الابداع وتقبله. إن سر هذه العلاقة يبين المتفرجين والفنانين يقرب بينهما. ويقوى ثقتهما المتبادلة(٧٣). وبالتالى فإن الشكل الاهم للاتصال بين الممثلين

٧٢ـ ستانيسلافسكى «اعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٣٨٦.

٧٣ ـ المرجع السابق.

إن مطلب الصدق الفنى هذا فى تصوير الوسط الخارجي على الخشبة، هو الذى تطورت نحوه أفضل منجزات المصلحين الحقيقيين فى المسرح من أمثال (كريغ) و (مايرفولد) و (راينهارت) إلخ، رغم ما يميز هؤلاء من سعى نحو قطع العلاقة بتقاليد الواقعية السيكولوجية فى المسرح، والبحث عن تجديد الفن المسرحى بوساطة بعث تقاليد العصور المسرحية السابقة وأساليبها، وتعتبر أبحاث (غوردن كريغ) و (فسيفولود ما يرخولد) فى هذا الاتجاه من أهم الأبحاث التى أسهمت فى هدم مبدأ تصوير الطبيعة الدقيق الكامن فى أساس المسرح الطبيعى، وعملت على تجديد وسائل الإخراج المستخدمة فى خلق الوسط المسرحى الخارجي سواء من حيث علاقة ذلك بفن الممثل أو بتقبل الجمهور.

فكريغ، لدى معالجته مسألة تناقض الفن، يصل إلى النتيجة التالية: يجب أن يتخلص المسرح من الممثل ليكون فنا. وهذا لسببين: أولهما، أنه يسمح بوقوع الحوادث الطارئة نتيجة عدم سيطرة عقله على طبيعته، فأطرافه لا تطيع عقله فى اللحظة التى تحمى فيها العاطفة[٧٥] وثانيهما، أنه يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن[٧٦] بيد أن (كريغ) يؤمن، رغم ذلك، بضرورة العمل اليومى فى الظروف الحاضرة، أى فى ظروف تواجد الممثل، ولذلك يرى أنه لابد من:

١ ـ اكتشاف قوانين للفن المسرحى من شأنها أن تخضع فن الممثل للعقل[٧٧].

٢ ـ البحث عما يناقض الحياة كما تقع عليها أعيننا مناقضة تامة[٧٨].

ولقد رأينا كيف قام (ستانيسلافسكى) بتحقيق المهمة الأولى رغم اعتقاد (كريغ) قبل أن ينجز ستانيسلافسكى مهمته ـ بأن سر العمل المسرحى سوف يدفن معه بين أطباق الثرى[٧٩] أى مع (ستانيسلافسكى). أما الحلول التى وضعها (كريغ) للتخلص من مشكلة الربط بين الفن والواقع فقد تلخصت باتباعه طريقة «الأسلبة» لإبراز الجوهر والحفاظ على التجانس مما أدى إلى تحقيق مبدأ وحدة الشكل البصرى:

---

٧٥ ـ غوردون كريغ «فى الفن المسرحى» الألف كتاب، القاهرة، ترجمة دريني خشبة ص ٦.

٧٦ ـ المرجع السابق ص ١٠٥.

٧٧ ـ المرجع السابق ص ١٢٠ و١٣٧.

٧٨ ـ المرجع اسابق ص ٩٤.

٧٩ ـ المرجع السابق ص ٢٢٤.

أولا: بوساطة اللون والكشف عن طبيعته التناقضية. فمن أجل إخراج مسرحية «مكبث» مثلا، كان يكفي - في رأيه - أن نرمز للروح بالضباب ونكسبه اللون الرمادى مع تدرجاته، وللانسان بالصخرة ونكسبها اللون البني وتدرجاته أيضا. أما في «هاملت» فنحن نعرف أنه اكتفى في تصميم لوحة العرش، مثلا، باللون الذهبى مستخدما الإضاءة فى إعطاء اللون الأسود المناقض له.

ثانيا: بوساطة ادخال المركبات المعمارية ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة المسرح.

والاعتماد على خيال المتفرج في استكمال التلميحات التى ترمز إليها، كاستعمال الحواجز البسيطة المثناة التى يمكن وضعها على خشبة المسرح بأوضاع لا حصر لها، فتوحي بتراكيب معمارية مختلفة يستكمل المتفرج بناءها فى خياله، وليصبح بذلك المتفرج واحدا من المشتركين الفعليين في العرض.

ولقد كان (كريغ) يعتقد أن الخطوط والألوان والإيقاع هى قلب المشهد النابض أما الفعل المسرحى فكان غالبا ما يفهمه على أنه حركة خارجية يقوم بها الممثل.

ولقد قامت انطلاقة (مايرخولد) الأولية فى إصلاح خشبة المسرح أيضا - كما هو الأمر عند كريغ - من خلال التركيز على الفعل المسرحى باعتباره حركة خارجية يقوم بها الممثل. فهو رغم اعتباره أن «الممثل هو العنصر الرئيسي على الخشبة، وأن كل ماهو خارج عنه مهم بقدر ما هو ضرورى له في العمل» [٨٠] قد انطلق من مقولة (الكلمة - الحركة) وطرح على أساسها مبدأ (الحركة - المصور)، هذا المبدأ الذى «يعتبر الحركة موسيقى بلاستيكية ورسما خارجيا للمعاناة»[٨١].

ويتوصل (مايرخولد) من خلال تركيزه على مقولة (الكلمة - الحركة) إلى توزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز والفريسك الجدارنية. فهو من أجل التركيز على حركة الممثل، وتجنب التنافر المعهود بين الجسم الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة والرسم ذى البعدين، يجعل الخلفية واحدة ويفصلها عن مقدمة المسرح: «فما دام الجسم الإنسانى والملحقات المسرحية من حوله.. ذات أبعاد ثلاثة.، فإنه يجب الاعتماد فى المسرح، حيث الممثل هو

---

٨٠ - فسيفولود مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيروت ١٩٧٩ - ترجمة شريف شاكر. الكتاب الثانى ص ١٨٠.

٨١ - المرجع السابق الكتاب الأول ص ٦٤.

الاساس، على مايقدمه لنا الفن البلاستيكي لا فن الرسم»[٨٢] وهكذا يخرج (مايرخولد) بالنتيجة التي توصل اليها (كريغ)، أي أن «أسلوب التعبير في المسرح يجب أن يكون معماريا خلافا للاسلوب التصويري السابق»[٨٣]، ويحدد (مايرخولد) نتيجة لذلك طريقتين لتوزيع الناس على خشبة المسرح: الطريقة البسيطة (من حيث علاقتها بالخلفية التصويرية البسيطة) والطريقة النحتية (دون ديكورات بالمعنى المألوف).

ويعترف (مايرخولد) بأنه أخذ مبدأ نحتية الجسم بوصفه أساسا لفن الممثل عن نظرية (فاغنر) في التحويل البلاستيكي التي صاغها هذا الأخير بقوله: «لن توجد البلاستيكا الحقيقية إلا عندما تتحول العزلة الرهيبة لهذا الإنسان الوحيد المصنوع من الحجر إلى كثرة لا نهائية من الناس الأحياء»[٨٤].

ورغم أن (مايرخولد) يرى في (ريتشارد فاغنر ١٨١٣ ـ ١٨٨٣) أول الذين انتبهوا إلى أهمية (البروسينيوم) * في إظهار الأجسام بصورة مكبرة، يعتقد في الوقت نفسه ـ أن (فاغنر) قد قبل خشبة المسرح على علاتها من الناحية التكنيكية. ولذلك يقترح:

أولا: التخفيف من عيوب مسرح العلبة بإزالة الستار، وتحويل المستوى المتاخم لمقدمة المسرح إلى قاعدة من أجل عرض المجموعات عليها، وإخضاع الجادة الخلفية الموجودة في العمق للمهمة التصويرية وجعلها خلفية صالحة للأجسام الإنسانية وحركتها.

ثانيا: تشييد بناء مسرحي جديد يجلس فيه الجمهور في ظروف واحدة «لأن المسألة تكمن، قبل كل شيء ، في وضع المتفرج بحيث يسهل » إدخال «إيقاع العرض المسرحي فيه بقوة». ويتحقق ذلك ـ حسب رأي مايرخولد ـ إذا جلس الجمهور جلسة ينظر الجميع فيها بميل إلى أسفل، لأن هذا الوضع سيساعده على تمييز وحدة التكوينات. من هنا نشأت رغبة (مايرخولد) في أن يبقى (البروسينيوم) وحده مكانا للفعل المسرحي، حيث يمكن جعله مكانا دائريا أو مربعا أو مثلثا أو بيضاوياً وذلك تبعا للوظائف التكوينية التي يحددها المخرج باعتباره مؤلف التصميم الراهن.

ويرى (مايرخولد) أن (البروسينيوم) يضع الممثلين أقرب مايمكن إلى المتفرجين، ويحرر الممثل من التفاصيل البيئية العارضة، ويعطيه حرية أكبر في التعبير المرهف، ويساعد صوته

---

٨٢ ـ المرجع السابق ص ٧٩.

٨٣ ـ المرجع السابق ص ٨٠.

٨٤ ـ المرجع السابق ص ١٠١.

فى إعطاء تلوينات أدق، ويرفع من درجة تقبل الجمهور له، بحيث يبدو كأنه يمحو الحد الفاصل بين هذا الأخير والممثلين.

وهكذا نجد أن (مايرخولد)، انطلاقا من مقولة (الكلمة ـ الحركة) يصل إلى إصلاح خشبة المسرح من الناحية الخارجية، وإلى تغيير الوسط المحيط بالممثل باعتباره العنصر الرئيسى على الخشبة تغييرا جذريا. وبذلك يكون قد حقق جنبا إلى جنب مع (غوردون كريغ) وغيره من المصلحين الحقيقيين فى المسرح، حلم (ستانيسلافسكى)، ومهد لخلق «خلفية منظرية صحيحة لا تعرقل العمل الروحى المعقد للمثل، بل تساعده على جلاء هذا العمل وعرضه فى أحسن صوره»[٨٥].

ولم يقتصر (مايرخولد) على تغيير الوسط المحيط بالممثل على الخشبة تغييرا جذريا فحسب، بل تعدى ذلك إلى الاشياء التى تقع بين يديه أيضا. لقد لاحظ أن الاشياء تلعب دورا جوهريا فى حياة المسرحية. فالمنديل المفقود هو المفتاح المؤدى إلى مسرحية «عطيل»، والسوارة إلى «الحفلة التنكرية» * والدبوس الماسى إلى ثلاثية لابد من ربط الممثل بعلاقة متبادلة مع الأشياء بحيث تبدو هذه الأخيرة وكأنما بعثت فيها الحياة، وأصبحت من لحم ودم[٨٦].

ورغم أن (مايرخولد) يشير إلى تعلمه هذا المبدأ على يد أستاذه (ستانيسلافسكى) الذى سلحه بالقوانين التى تحكم العلاقات المتبادلة بين الممثل والمخرج والمتعلقة بفن الميزانسين والاداء بوساطة الاشياء إلا أن وصول «مايرخولد» إلى اكتشاف هذا المبدأ كان محكوما أيضاً أيضاً باتجاهه الأساسى، وهو الوصول إلى الجوهر السيكولوجى عن طريق الحركة، هذا الاتجاه الذى يحدد أكثر نجاحات (مايرخولد) الإبداعية فى خطته الإصلاحية لفن المسرح.

إن المقولة الثانية التى انطلق منها (مايرخولد) فى الاتجاه المذكور هى (الحركة ـ الفكرة). فالمهمة الرئيسية هى فى «فهم الهدف الاساسى من العرض... وإدراك هدف كل

---

٨٥ ـ ستانيسلافسكى «حياتى فى الفن» ترجمة دريني خشبة.

* مسرحية الشاعر الروسى الكبير ليرمونتوف.

** الكساندر سوخوفو ـ كوبيلين (صور من الماضى) منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٦ ترجمة دكتور شريف شاكر.

٨٦ ـ فسيفولود مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيرت ١٩٧٨/ ترجمة د. شريف شاكر. الكتاب الثانى ص ١٠٤.

دور مسرحي واتجاهه السياسي (بالمعنى الواسع للكلمة)[87] «وبالتالي فإنه «لدى معالجة الشخصيات والتشكيلات الحركية، لابد من مبرر للحركة فيكون مرتبطا بفكرة العرض المسرحي وسيكولوجية الشخصية الراهنة»[88].

إن ربط الحركة بفكرتها هو الذي جعل (مايرخولد) يبحث عن مبرر الحركة السيكولوجي. ولما كانت كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعا بعمليات فيزيولوجية، فإن العثور على عدد من الأوضاع والحالات الفيزيولوجية سيولد ـ في رأيه ـ «نقاط استثارة» تستقطب هذه المشاعر أو تلك، وبذلك تتوافر لنا المقدمة الفيزيولوجية الضرورية لنشوء الشعور[89].

على هذه الصورة يقترب هذا الفنان المبدع من البناء العظيم الذي شيده (ستانيسلافسكي) لمسرح الواقعية الحية، لا بل يسهم جنبا إلى جنب مع أستاذه الكبير في رفع هذا البناء الشاهق وتقوية الدعائم التي يقوم عليها.

والحق أن (ستانيسلافسكي)، قد تفهم بعمق تجربة أسلافه ومعاصريه من المسرحيين الروس والعالميين. وراح يركب عناصر الفن المنفصلة التي لا يمكن لها ـ حسب قوله ـ أن تؤدي أغراض الخلق الفني وهي متفرقة إلا بمقدار ما يستطيع الإنسان الانتفاع من تنفسه بعناصر الهواء متفرقة. لقد نجح (ستانيسلافسكي) في تأدية مهمته التاريخية هذه، وهذا ما أوجد مناخا ملائما لنمو مسرح واقعي حي، تتوافر فيه جميع الشروط الضرورية لتحقيق عملية الخلق والإبداع.

د. شريف شاكر

دكتوراه في الإخراج المسرحي

---

٨٧ ـ المرجع السابق ص ١٦١ ـ ١٦٢.
٨٨ ـ المرجع السابق ص ١٦٤.
٨٩ ـ المرجع السابق ص ٣٢.

الإهداء

أهدى كتابى إلى تلميذتى المفضلة وممثلتى المحبوبة،
ومعاونتى فى جميع أبحاثى المسرحية، الوفية والمخلصة أبداً

ماريا بتروفنا ليلينا.

مقدمة

«١»

لقد وضعت خطة تأليف عمل ضخم فى فن الممثل (يطلق عليه اسم منهج ستانيسلافسكى) يقع فى عدد من المجلدات.

المجلد الأول: هو الكتاب الذى صدر بعنوان «حياتى فى الفن»، وهو بمثابة مدخل أو مقدمة لهذا العمل.

المجلد الثانى: هو هذا الكتاب الذى بين أيدينا: «إعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية».

وسأباشر عما قريب بوضع مجلد ثالث، يتناول «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى»، وسأخصص مجلدا رابعا، لعملية «إعداد الدور المسرحى».

وكان ينبغى أن أصدر مع هذا الكتاب كتيبا مساعدا من نوع المسائل، يتضمن عددا كبيرا من التمارين لاستخدامها فى «التدريب».

بيد أنى لا أفعل ذلك الآن، حتى لا أنشغل عن خطة عملى الأساسية التى اعتبرها أكثر جوهرية وأشد إلحاحا.

ولسوف أقوم بوضع كتاب المسائل المساعد فور الانتهاء من نقل أسس «المنهج» الرئيسية.

«٢»

ولا ينتحل هذا الكتاب، أو الكتب التالية، الصفة العلمية. اذ أن الهدف منها هو عمليّ محض، وهى تطمح إلى نقل ما علمتنى إياه الخبرة الطويلة بوصفى ممثلا ومخرجا ومربيا.

«٣»

وأنا لم أبتكر المصطلحات التى استخدمتها فى هذا الكتاب، بل أخذتها من الممارسة العملية، ومن الطلبة ومن الممثلين المبتدئين أنفسهم، فلقد كانوا يجدون تسميات لفظية لأحاسيسهم الإبداعية فى مجرى العمل نفسه. وهذا ما يجعل مصطلحاتهم ذات قيمة خاصة من حيث قربها من المبتدئين وفهمهم لها.

لذا، لا تحاولوا البحث فيها عن جذور علمية، فنحن لدينا قاموس مسرحى خاص بنا، ومصطلحات تمثيلية خاصة صاغتها الحياة نفسها. حقا إننا نستخدم كلمات علمية أيضا من قبيل «اللاوعى» و «الحدس» بيد أننا لا نتطلبها بالمعنى الفلسفى، بل بمعناها الحياتى البسيط. وليس ذنبنا أن لا يلقى ميدان الإبداع المسرحى اهتماما من العلم، وأن يظل بعيدا عن البحث، فلا تعطى لنا الكلمات التى نحتاج إليها فى الممارسة العملية. لهذا اضطررنا إلى البحث عن مخرج بوسائل «منزلية» خاصة بنا إذا صح التعبير.

«٤»

وتكمن إحدى المهام الرئيسية التى يستهدفها «المنهج» فى إثارة إبداع الطبيعة العضوية وعقلها الباطن استثارة طبيعية.

وهذا ما يجرى الحديث عنه فى القسم الأخير من هذا الكتاب. وينبغى أن يحظى هذا القسم بانتباه خاص، لأن فيه جوهر الإبداع و «المنهج» كله.

«٥»

يجب أن نتحدث عن الفن بكلمات بسيطة وواضحة، أما الكلمات العويصة فترعب الطالب. إنها تستثير العقل منه لا القلب. وبسبب من هذا يضغط الذهن الإنسانى فى لحظة الإبداع على عاطفة الفنان وعقله الباطن الذى يضطلع بدور مهم فى اتجاهنا الفنى.

ولكن أن نتحدث ونكتب «ببساطة» عن عملية الإبداع المعقدة أمر صعب، فالكلمات محددة جدا وخشنة في تعبيرها عن الأحاسيس اللاواعية الجامحة.

هذه الشروط هي التي دفعتني إلى البحث عن شكل خاص لهذا الكتاب من شأنه أن يساعد القارئ على الإحساس بما يجرى الحديث عنه في الكلمات المطبوعة. ولسوف أحاول بلوغ ذلك بوساطة الأمثلة المعبرة ووصف العمل المدرسي الذي يقوم به الطالب خلال التدريبات والارتجالات.

فإذا ما نجحت وسيلتي، فإن الكلمات المطبوعة سوف تنتعش وتنبض بمشاعر القراء أنفسهم. وسيتاح لي، عندئذ، أن أشرح لهم جوهر عملنا الإبداعي، وأسس التقنية السيكولوجية.

«٦»

إن معهد الدراما الذي أتحدث عنه في الكتاب، والناس الذين ينشطون من خلاله غير موجودين في الواقع.

فالعمل فيما يسمى و «منهج ستانيسلافسكي» قد ابتدأ منذ زمن بعيد. في البداية لم أكن أدون ملاحظاتي من أجل الطبع. بل من أجل أن أمد نفسي بالعون في البحث الذي كنت أقوم به في مجال فننا وتقنيته السيكولوجية. ومن البديهي أن تعود العبارات والأمثلة التي استعنت بها من أجل الإيضاح إلى زمن ما قبل الحرب الغابرة (١٩٠٧ ـ ١٩١٤).

ولقد تراكمت لدى مع مر الزمن، مادة ضخمة خاصة بـ «المنهج» ووضعت هذا الكتاب من تلك المادة.

ولو أني رغبت في إجراء تعديلات على شخصيات الكتاب، لكان ذلك أمرا عسيرا، ولتطلب وقتا طويلا. والأصعب من هذا مواءمة الأمثلة وبعض العبارات المأخوذة من الماضي مع بيئة الناس السوفيات وطبائعهم الجديدة مما كان سيضطرني إلى تغيير الأمثلة والبحث عن عبارات أخرى وهذا أكثر تعذرا ويتطلب وقتا أطول.

بيد أن لا علاقة لما أكتب عنه فى كتابى بعصر ما، أو بأناس عصر معين، وإنما هو مرتبط بالطبيعة العضوية ذات التكوين الفنى عند جميع الناس، ولدى مختلف القوميات والعصور.

ولقد جزت لنفسى متعمدا تكرار بعض الأفكار التى أعتبرها أفكارا مهمة. فأرجو أن يعذرنى القراء على هذه اللجاجة.

«٧»

وفى الختام، يسعدنى أن أقدم شكرى إلى هؤلاء الذين ساعدونى، بشكل أو بآخر، فى إنجاز هذا الكتاب، سواء بتقديم النصح والإرشاد أو بتقديم المواد الضرورية..

ولقد تحدثت فى كتابى «حياتى فى الفن» عن الدور الذى لعبه فى حياتى الفنية كل آمن أساتذتى الأوائل (غ.ن فيدوتوف)، (٦. ف. فيدوتوف)، (ن.م ميدفيدوفا) (ف.ب كوميسار جيفسكى)، الذين علمونى منذ الخطوات الأولى كيفية التعامل مع الفن، وكذلك تحدثت ثمة عن الدور الذى لعبه من خلال العمل المشترك زملائى فى مسرح موسكو الفنى الذين علمونى الشئ الكثير مما أعتبره فى غاية الأهمية، وفى مقدمتهم (نيميروفيتش وانتشنكو)

لقد كنت ومازلت أفكر بهم بامتنان خالص. لاسيما الآن عند صدور هذاالكتاب. واذ انتقل إلى من قدم لى العون فى تطبيق مايسمى «بالمنهج» ووضع هذا الكتاب وإصداره، أتوجه، قبل كل شئ، نحو صاحبىّ الوفيين ومساعدىّ المخلصين فى مجمل نشاطى المسرحى. فلقد بدأت معهما عملى الفنى فى سنىّ الشباب المبكرة، وهأنذا أتابع معهما أيضا خدمة قضيتى الآن، فى الشيخوخة. إنى أتحدث عن (ز.س سوكولوفا) و (ف.س. الكسييف) الحائزين على جائزة استحقاق الدولة، واللذين قدّما لى العون فى تحقيق مايسمى «بالمنهج».

وأذكر بامتنان وحب كبيرين صديقى المرحوم (ل.آ. سوليرجيتسكى)، فهو أول من اعترف بتجاربى الأولية فى «المنهج» وساعدنى فى صوغه وتحقيقه فى المرحلة الابتدائية، كما شجعنى فى لحظات الشك وثبوط العزيمة.

ولقد قدم لى عونا كبيرا فى تحقيق «المنهج» وفى وضع هذا الكتاب، المخرج والمربى فى مسرح الأوبرا المسمى باسمى * (ن.ف. ديميدوف). فلقد قدم إلىّ إرشادات ومواد وأمثلة قيمة، كما أبدى رأيه فى الكتاب، وكشف لى عن أخطاء وقعت فيها، وإنى لأشعر بالسرور اذ أعبر له عن امتنانى العميق.

وأقدم أيضا شكرى الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (م.ن. كيدروف)، الحائز على جائزة الاستحقاق على مساعدته فى تحقيق «المنهج»، وعلى ارشاداته وانتقاداته لدى قراءته مخطوطة هذا الكتاب.

كما أقدم امتنانى الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (ن.آ. بودغورنى) الحائز على جائزة الاستحقاق الذى زودنى بإرشاداته لدى مراجعته مخطوطة الكتاب.

وأخيرا أتقدم بامتنانى العميق إلى (ى.ن. سيميانوفسكايا) التى أخذت على عاتقها ذلك الجهد الكبير فى تحرير هذا الكتاب، وقامت بعملها المهم بموهبة واضطلاع فائق.

كونستانتين ستانيسلافسكى

---

* مسرح ستانيسلافسكى الأوبرالى.

توطئة

في.. شباط عام (..) ١٩، وفي مدينة (ن) حيث كنت موظفا، دعيت مع أحد الأصدقاء وشخص آخر ممن يكتبون بوساطة الاختزال إلى محاضرة عامة كان يقرؤها الممثل والمخرج والمربي الشهير (أركادي نيكولايفتش تورتسوف). هذه المحاضرة هي التي قررت مصيري. فقد تولد في داخلي هوى جارف نحو الخشبة. وأنا الآن أحد المقبولين في المدرسة التابعة للمسرح. وسأبدأ عما قريب دروسي مع (أركادي نيكولايفتش تورتسوف) نفسه، ومع مساعده (ايفان بلاتونوفيتش ـ رحمانوف).

إن سعادتي لا حدود لها، فأنا قطعت صلتي بالحياة القديمة ووقفت على طريق جديد. ولكني على أية حال سوف انتفع بشيء ما من الماضي كالاختزال مثلا.

وبالفعل، ماذا لو أني قمت بتسجيل جميع الدروس واختزلتها قدر الإمكان؟عندئذ، سأحصل على كتاب مدرسي كامل! ولسوف يساعد هذا الكتاب في استرجاع ما قد تم إنجازه! بعدئذ، عندما أصبح ممثلا، ستكون هذه التسجيلات بالنسبة لي بمثابة البوصلة في لحظات العمل الصعبة.

لقد حسم الأمر: سأقوم بالتسجيل وأجعله على شكل دفتر مذكرات(*)

* يعرض (ستانيسلافسكي) منهجه من الآن فصاعدا على شكل دفتر مذكرات ينظمه الطالب نازفانوف الذي يسجل دروس تورتسوف بوساطة الاختزال.
وفي ممارسة (ستانيسلافسكي) العملية كثيرا ما كانت تقدم تسجيلات الطلبة في الحصص والبروفات مواداً إضافية تسهم في تكوين أقسام «المنهج»، فنحن نجد في دفتر مذكرات (فاختانفوف) على سبيل المثال التسجيل التالي:«١٥ آذار عام ١٩١١ . التحقت بالمسرح الفني. حصة (ك.س ستانيسلافسكي) =

١ ـ الهواية السطحية *

.. .. عام (..) ١٩

انتظرنا درس تورستوف اليوم ونحن نرتعد رعباً. بيد أن أركادى نيكولايفتش جاء إلى حجرة الدراسة واكتفى بأن أعلن إلينا نبأ لم نكن نتوقعه: إنه يحدد لنا موعدا لعرض نؤدى فيه مقتطفات نختارها بأنفسنا من بعض المسرحيات. ويجب أن يقوم هذا العرض على خشبة المسرح الكبيرة بحضور جمهور من المتفرجين، وأعضاء الفرقة، وإدارة المسرح الفنية. ويريد أركادى نيكولايفتش أن يرانا متواجدين في ظروف عرض مسرحى، أى على الخشبة، ومن حولنا المناظر المسرحية، وقد وضعنا الماكياج، وارتدينا الزى المسرحى، ووقفنا أمام أضواء المسرح الأمامية المشتعلة. ان عرضا كهذا ـ فى رأيه ـ هو القادر وحده على أن يعطى تصورا حقيقيا عن مستوى لياقتنا المسرحية.

وتسمر الطلاب فى حيرة من أمرهم: أيطلب منهم أن يقدموا عرضا فى مسرحنا؟ ان هذا لتجديف وامتهان للفن! ولقد كان بودى أن أتوجه نحو أركادى نيكولايفتش فأطلب

= الثانية. وبعد أن راجع (ك.س) الدفتر الذى سجلت فيه المحاضرة الأولى قال لى: أحسنت. كيف استطعت ذلك؟ أنت متخصص بالاختزال». ولقد كتب (فاختانفوف) فى تسجيل آخر بتاريخ ـ ٢١ آب يقول ان (ك.س) طلب منه فى تدريبات «هاملت» أن يسجل مايقوله» (ى.ف. فاختانفوف مذكرات، رسائل، مقالات. «ايسكوستفا» ١٩٣٩ ص ١٢ و ١٥).

* dilettante (ايطالى) الهاوى السطحى، مأخوذة من اللاتينية delecto وتعنى: أمتّع وأسلى والهواية السطحية تعنى الاشتغال بمجال ما من العلم أو الفن دون إعداد تخصصى، وفى حال معرفة سطحية بالموضوع.

منه نقل العرض إلى مكان آخر يكون أقل إلزاما بالنسبة لنا، ولكنه كان قد خرج من الصف قبل أن أتمكن من طلب ذلك.

وألغيت الحصة. وخصص وقت الفراغ لاختيار المقتطفات.

واستدعى مشروع أركادى نيكولايفتش مناقشات حادة. ولم يرحب به بادئ ذى بدء سوى عدد قليل جدا. فقد تحمس له على نحو خاص فتى فى مقتبل العمر، رشيق القامة، سبق له - كما سمعت - أن أدى بعض الأدوار فى أحد المسارح الصغيرة يدعى غوفوركوف، وفتاة جميلة، فارعة القوام، شقراء، ممتلئة تدعى فيليامينوفا، وكذلك فتى قصير القامة صخَّاب، كثير الحركة اسمه فيونتسوف.

بيد أنه لم يمض وقت قليل حتى أخذ الآخرون يعتادون تدريجياً على فكرة العرض المقبل، وراحت تلتمع فى الخيال أنوار الخشبة المرحة، وسرعان ما أخذ العرض يبدو لنا ممتعا ونافعا، لا بل ضروريا أيضا. أما القلب فكان يشتد وجيبه لدى التفكير بهذا العرض.

فى أول الأمر كنا - شوستوف وبوشين وأنا - متواضعين للغاية.فلم تذهب أحلامنا أبعد من مسرحيات (الفودفيل) أو الكوميديات الخفيفة. كان يبدو لنا أننا لن نقوى على غير هذا النوع من المسرحيات. أما حولنا، فكانت تتردد بالتدريج وبثقة متزايدة فى البداية أسماء الأدباء الروس مثل (غوغول) و (اوستروفسكى) و (تشيخوف)، ومن ثم أسماء الأدباء العالميين العباقرة. ودون أن نلاحظ تخلينا عن موقفنا المتواضع وراودتنا الرغبة فى أداء قطعة رومانسية أو مقتطف من مسرحيات الزى أو المسرحيات الشعرية... ولقد استهوتنى شخصية (موتسارت)، فى حين أخذ بوشين يفكر بدور (ساليرى)، وشوستوف بدور (دون كارلوس) .بعد ذلك أخذنا نتحدث عن (شكسبير)، ووقع اختيارى أخيرا على دور (عطيل). ولقد توقفت عند هذا الدور، لأن مؤلفات (بوشكين) لم تكن فى حوزتى على عكس مؤلفات (شكسبير) : لقد تملكتنى حمية كبيرة وحاجة قوية للشروع بالعمل على الفور، بصورة لم أعد معها قادرا على إضاعة الوقت فى البحث عن كتب. ولقد أخذ شوستوف على عاتقه أداء دور (ياغو).

وفى اليوم نفسه أخبرونا أن يوم الغد هو موعد تدريبنا الأول.

وعندما عدت إلى البيت أوصدت على نفسى باب غرفتى. تناولت نسختى من مسرحية عطيل وجلست على الأريكة جلسة مريحة، ثم فتحت النسخة بنوع من المهابة، وشرعت

فى القراءة. وفجأة، على غير إرادة منى بدأت الأذرع والأرجل والوجه بالحركة. ولم أتمكن من أن أمسك نفسى عن الخطابة. وفى الحال ألقيت بين يدى قصاصة ورق عاجية كبيرة سرعان ما أثبتها فى حزامى كما يثبت الخنجر، وحلّت منشفة ذات وبر كثيف محل منديل الرأس (الكوفية)، وقام ممسك ستار النافذة المبرقش بدور العصابة (البريم). وصنعت من ملاءة السرير والبطانية ما يشبه القميص والعباءة. كما استحالت المظلة إلى يطقان * .

ولم يعد ينقصنى سوى الترس. فتذكرت أن ثمة صينية كبيرة موجودة فى غرفة الطعام المجاورة خلف الخزانة يمكن لها أن تحل عندى محل الترس. وهكذا اضطررت إلى القيام بحملة.

وما أن تدججت بالسلاح حتى شعرت أنى محارب أصيل، عظيم الشأن، جميل الطلعة، بيد أن مظهرى العام كان مظهر رجل معاصر متمدن، بينما (عطيل) هو رجل افريقى! ويجب أن ينطوى فى أعماقه على ما يشبه النمر. ولكى أجد السمات التى يتميز بها سلوك النمر، قمت بعدد من التدريبات: قطعت الغرفة بخطوات منزلقة حذرة مناورا فى الممرات الضيقة بين قطع الأثاث. اختبأت خلف الخزانة فى انتظار الضحية. اندفعت من الكمين بوثبة واحدة وهجمت على العدو المتخيل الذى حلت محله الوسادة، ثم خنقته وألقيته تحتى على طريقة النمر. بعد ذلك صارت الوسادة بالنسبة لى (ديدمونة). عانقتها بشغف. قبلت يدها التى مثلتها الزاوية الممدودة من غطاء الوسادة. أبعدتها عنى باحتقار ثم عانقتها من جديد، ثم خنقتها وبكيت على الجثة المتخيلة. وفى هذا كله كنت أنجح فى أداء بعض اللحظات نجاحا فائقا.

واشتغلت على هذا المنوال ما يقرب من خمس ساعات دون أن ألاحظ ذلك. طبعا لن تفعل هذا مرغما! فالساعات لا تبدو دقائق الا فى حالات الحماسة الفنية. وهذا برهان قاطع على أن الحالة التى عشتها كانت من الإلهام الحقيقى!

وقبل أن أنضو الزى عنى، انتهزت فرصة نوم جميع من فى البيت آنذاك، وتسللت إلى الدهليز حيث كانت المرآة الكبيرة. أشعلت النور وألقيت نظرة على نفسى. لقد رأيت مالم

* اليطقان: السيف المحدب ذو الحدين.

أكن أتوقعه أبدا. فالأوضاع والإشارات التى كنت قد عثرت عليها أثناء العمل لم تكن كما تصورتها. زد على ذلك: فقد كشفت المرآة فى هيئتى عن زوايا حادة وخطوط بشعة لم أكن أعهدها فى نفسى سابقا. وبسبب من خيبة الأمل هذه خمد نشاطى كله على الفور.

.. .. عام (..) ١٩

استيقظت اليوم متأخرا جدا عن العادة. ارتديت ملابسى بسرعة وهرعت إلى المدرسة وعند دخولى قاعة التدريبات، حيث كان الجميع فى انتظارى، سيطر علىّ الخجل، وبدلا من الاعتذار صدرت عنى جملة غبية لا معنى لها. فقد قلت:

ـ يبدو أنى تأخرت بعض الشئ.

حدجنى رحمانوف بنظرة عتاب طويلة ثم قال:

ـ الجميع هنا جالسون، ينتظرون بأعصاب مشدودة، يملؤهم الغيظ، أما أنت فيبدو لك أنك لم تفعل سوى أن تأخرت بعض الشئ! لقد جاءوا جميعا إلى هنا مستثارين بما ينتظرهم من عمل، أما أنت فقد تصرفت بطريقة أفقدتنى الرغبة فى العمل معكم. إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة فى الإبداع، بينما قتل هذه الرغبة هو من أيسر الأمور كيف تسمح لنفسك بتعطيل عمل جماعة بأكملها؟ إن احترامى للعمل الذى نقوم به لهو أكبر من أن يجعلنى أسمح بمثل هذه الفوضى. لهذا، اعتبر نفسى ملزما بأن أكون فى العمل الجماعى صارما صرامة عسكرية. فالممثل ليس أقل من الجندى فى وجوب خضوعه لنظام كأنه من حديد. سوف أكتفى هذه المرة بتوجيه توبيخ إليك دون أن أسجله فى دفتر التدريب اليومى. ولكن يجب أن تعتذر الآن وعلى الفور من الجميع، على أن تكون القاعدة فى المستقبل هى حضور التدريب قبل ربع ساعة من بدايته وليس بعد.

ولكن رحمانوف لم يرغب فى بدء العمل. فالتدريب الأول ـ حسب رأيه ـ هو هذا الحادث الذى وقع فى حياتنا الفنية، ويجب أن نحفظ له فى أنفسنا أعمق الأثر. فلقد أفسد تأخيرى التدريب الأول، وهذا فى حد ذاته يجب أن يكون تدريبا خاصا من نوعه بالنسبة لنا ولنعوض فى تدريب الغد ما فاتنا فى تدريبنا الأول الفاشل. وخرج رحمانوف من الصف.

على أن الحادث لم ينته عند هذا الحد، فقد كان فى انتظارى «حمام» آخر أخذته من زملائى بزعامة غوفوركوف. هذا «الحمام» كان أشد من سابقه، واعتقد أنى بعده لن أنسى أبدا تدريب اليوم الذى لم نقم به.

عقدت العزم على أن آوى إلى فراشى مبكرا فقد خفت بعد هزة اليوم وخيبة أمل البارحة أن أشغل نفسى بالدور. ولكن بصرى وقع على قطعة من الشوكولاه فعن على بالى أن أدعكه بالزبدة وهكذا حصلت على مادة بنية اللون فرشتها على وجهى بسهولة وصرت أشبه برجل مغربى. ولقد برقت أسنانى وأخذت تبدو، بسبب تضاد لونها مع لون البشرة السمراء، أشد نصوعا. ولقد متعت ناظرى ببريقها وأنا أجلس أمام المرآة، وتعلمت كيف أظهرها، وكيف أحرك عينى حتى يظهر بياضها.

وحتى أدرك قيمة الماكياج وأقدره حق قدره، كان لابد من ارتداء الزى. وعندما فعلت ذلك ظهرت لدى رغبة فى الأداء. ولم أعثر على شئ جديد، بل كررت ماصنعته بالأمس بعد أن فقد كل شئ حدته. على أنى قد نجحت فى رؤية المظهر الخارجى الذى سيكون عليه (عطيل) وهذا شئ مهم.

حضرت اليوم للمرة الأولى التدريب قبل بدايته بوقت طويل. ولقد اقترح علينا رحمانوف أن نرتب الغرفة ونوزع الأثاث بأنفسنا. ولحسن الحظ أن شوستوف وافق على اقتراحاتى كلها لأن الناحية الخارجية لم تكن لتهمه. أما أنا فقد كنت مهتما جدا بأن يتم وضع الأثاث بصورة أستطيع معها التحرك فيه كما لو كنت فى غرفتى. وإلا فإنه لن يكون فى استطاعتى استدعاء الإلهام. بيد أنى، رغم هذا، لم أتمكن من بلوغ ماكنت أصبو إليه، فأنا لم أفعل سوى أن حاولت جهدى الإيمان بأنى موجود فى غرفتى. ولم يقنعنى ذلك، بل أعاقنى عن الأداء.

كان شوستوف يعرف النص كله عن ظهر قلب، أما أنا فقد كنت مضطرا إلى قراءة الدور فى دفتر صغير، وإلى إعطاء كلماتى أحيانا معنى قريبا مما انطبع فى ذاكرتى. والغريب فى الأمر أن النص لم يسعفنى بل كان يعيقنى، وودت لو أنى تخليت عنه أو اختصرته، إلى النصف. ولم تكن كلمات الدور وحدها تقيد حريتى التى كنت قد نعمت بها فى أثناء ارتجالات المنزل، بل أفكار الشاعر والانفعال التى أشار بها أيضا.

ومما زاد انزعاجي أني لم أكن أتبين صوتي. زد على ذلك حقيقة عدم انسجام الميزانسين والشخصية التي كانت قد ترسخت لدي في أثناء العمل في المنزل. وعلى سبيل المثال كيف يمكن إدخال تكشيرة الأسنان القوية وإظهار بياض الأعين وسلوك الشر - هذه الوسائل التي كنت اهتديت بها في الدور - إلى المشهد الابتدائي الهادئ نسبيا الذي يدور بين (ياغو) و (عطيل) ؟!

ولكني لم أنجح في التخلي عن الوسائل التي كنت أستخدمها في أداء البربري، ولا عن الميزانسين الذي وضعته لعدم توافر أي بديل آخر لديّ. كنت أقرأ نص الدور قراءة خاصة، وأقوم بأداء البربري على نحو خاص دون أن يكون ثمة علاقة بين الكلمات والأداء لقد كانت الكلمات تعوق الأداء، والأداء يعوق الكلمات. إنها حالة من التنافر التام تبعث على الانزعاج.

ولم أعثر على جديد عندما عدت إلى أداء الدور في المنزل حيث رحت أكرر الشئ القديم الذي لم يعد يدخل السرور إلى نفسي. وبالفعل، ما معنى هذا التكرار في الأحاسيس والوسائل؟ ولمن تعود هذه، أهي تخصني أم تخص المغربي المتوحش؟ ثم لماذا يكون أداء البارحة أشبه بأداء اليوم، وأداء اليوم شبيها بأداء الغد؟ أم أن خيالي قد نضب وفرغت ذاكرتي من المادة الضرورية للدور؟ لماذا كنت أعمل بنشاط لدى بدء العمل ثم أخذت أراوح في مكاني؟

وبينما كنت أقلب الأمر في رأسي على هذا المنوال توافد أصحاب الدار إلى الغرفة المجاورة لاحتساء الشاي مما اضطرني ذلك إلى تغيير مكاني من الغرفة وإلقاء كلمات الدور بأخفض صوت ممكن حتى لا أجتذب انتباههم نحوي. ولشد ما كانت دهشتي كبيرة عندما تبينت أن هذه التغييرات الطفيفة قد بعثت الحياة في نفسي، وأرغمتني على الوقوف من الأتودات ومن الدور نفسه موقفا جديدا.

ولقد اكتشفت السر! أنه يكمن في عدم جواز البقاء طويلا عند نقطة واحدة وتكرار ما جرت معرفته من كثرة الاستعمال إلى ما لا نهاية.

وهأ نذا أقرر: سأدخل في تدريب الغد شيئا من الارتجال: سواء إلى الميزانسين، أو إلى تفسير الدور، أو إلى طريقة معالجته.

.. .. عام (..) ١٩

فى تدريب اليوم، أدخلت بدءا من المشهد الأول الارتجال التالى: فبدلاً من أن أسير جلست وقررت أن أؤدى الدور دون إشارات أو حركات نابذا جميع تصعيرات الوجه التى كنت أقوم بها. فماذا حدث؟ ضعت منذ الكلمات الأولى وأضعت النص والنبرات المألوفة وتوقفت. ولقد اضطرنى هذا إلى العودة بسرعة إلى الميزانسين وتمط الأداء السابقين. وأغلب الظن أنى لن أتمكن من التخلى عن الوسائل التى اضطلعت بها فى تصوير البربرى.

إنها هى التى تتحكم فىّ ولست أنا. فماذا يعنى هذا؟ أهى عبودية؟!

.. .. عام (..) ١٩

كانت حالتى العامة أثناء تدريب اليوم أفضل. فقد أخذت أتعود على المكان الذى يجرى فيه التدريب وعلى الناس الموجودين فيه. بالإضافة إلى ذلك، أخذ يظهر بعض التوافق بين وسائلى فى تصوير البربرى وبين (شكسبير). فأنا أثناء التدريبات الأولى عندما كنت أحشر فى الدور عادات خاصة مخترعة للأفريقى، كان ينتابنى شعور بالقسر وعدم الصدق.أما الآن، فأغلب الظن أنى نجحت فى تطعيم المشهد الذى يجرى التدريب عليه بشىء ما. على أقل تقدير، قل إحساسى بعدم التوافق مع الكاتب.

.......عام (..) ١٩

جرى تدريب اليوم على المنصة الكبيرة. وكنت قد عقدت الأمل على جو الكواليس المثير ذى التأثير العجيب. فماذا حدث؟ لقد ألقيت أمامى، بدلا من أضواء المسرح القوية والجلبة والمناظر المتكدسة التى كنت أتوقع وجودها، عتمة تكاد تكون شاملة، وصمتا مطبقا، وقفرا موحشا. كانت خشبة المسرح الواسعة تبدو منبسطة وفارغة. لم يكن فيها سوى بعض كراسى الخيزران التى انتصبت عند الأضواء الأمامية محددة مكان المناظر المقبلة، وثمة قائم ثبت فى الناحية اليسرى، واشتعلت ثلاثة مصابيح كهربائية خافتة.

ما ان صعدت الخشبة حتى تطاولت أمامى فتحة (البورتال) المسرحية* وظهر من خلفها فراغ عميق معتم لا نهاية له. فى البداية، عندما كان الستار مفتوحا، أخذت تبدو الصالة من الخشبة فارغة مقفرة. وبدا لى أن ثمة مصباحا كهربائيا ذا غطاء راح يعكس نوره فوق

* Portal (المانى) من Porta اللاتينية وتعنى مدخل، بوابة.

صفحات بيضاء موضوعة على طاولة ويد كانت تستعد لكتابة شىء ما بخط عريض... بعد ذلك شعرت وكأنما ضعت فى الفراغ.

وهتف أحدهم «ابدأ». كان قد طلب منى أن أدخل حجرة (عطيل) المتخيلة التى كانت تحدد معالمها كراسى الخيزران و أن أجلس فى مكانى. ولقد جلست، ولكن ليس على الكرسى الذى كان ينبغى أن أجلس عليه حسب الميزانسين الذى وضعته لنفسى. وهكذا فإن المؤلف نفسه لم يتعرف على مخطط حجرته، وهذا ما دفع أحدهم لأن يشرح لى ماذا يمثله كل كرسى. ولم أتمكن من حشر نفسى فى المكان قليل الاتساع المحاط بالكراسى إلا بعد انقضاء مدة لا بأس بها من الزمن، كما أن تركيز انتباهى على ما يجرى حولى قد استغرق أيضا مدة طويلة. فقد كان انتباهى ينصرف تارة إلى الصالة، وتارة أخرى نحو الغرف المجاورة للخشبة، أى نحو ورشات العمل التى كانت ماضية فى عملها رغم قيامنا بالتدريب، فكان العمال يسيرون وينقلون الديكورات ويقطعون الخشب ويطرقون ويتجادلون.

ورغم هذا كله استأنفت كلامى وتابعت فعلى بصورة آلية. ولو لم أكن قد تمرست طويلا بالتمارين المنزلية الطويلة، وبوسائل الأداء التى كنت استخدمها فى تصوير البربرى، وبالنص الكلامى والنبرات لتوقفت منذ الكلمات الأولى. وعلى أية حال هذا ما حدث فى نهاية المطاف، ويقع الذنب فى ذلك على الملقن. فأنا لم أكن أعرف سابقا أن هذا، «السيد» ما هو فى الحقيقة إلامدبر مكائد خطير، وأبعد ما يكون عن صداقة الممثل. انى أعتقد أن الملقن الجيد هو الذى يصمت طوال مدة العرض، ولا يقول سوى كلمة واحدة فى اللحظات الحرجة عندما تسقط هذه الكلمة فجأة من ذاكرة الممثل. على أن ملقننا لا يتوقف عن الهمس ويعوق الممثل. فأنت لا تعرف أين تهرب أو كيف تنجو بنفسك من هذا المعاون الذى تجاوز فى اجتهاده كل حد، ويبدو لك أنه يهاجم الروح عبر الأذن. هذا الملقن انتصر علىّ فى نهاية المطاف فأخطأت وتوقفت عن الأداء لأطلب منه أن يكف عن مضايقتى.

.. .. عام (..) ١٩

وجاء موعد التدريب الثانى على المنصة. أسرعت إلى المسرح فى وقت مبكر وعزمت التحضير للعمل ليس على انفراد فى غرفة الممثلين، بل أمام الجميع على الخشبة ذاتها. وكان العمل هناك يجرى على قدم وساق، فقد كانوا يضعون الديكور ويعدون الملحقات من أجل تدريبنا. وبدأت أنا استعداداتى.

كان من العبث أن أبحث فى هذه الفوضى الشاملة عن تلك الراحة التى تعودت عليها أثناء تدريبات المنزل. لذا كان من الضرورى قبل كل شىء أن أنسجم مع الوضع الجديد الذى يحيط بى. فاقتربت من مقدمة خشبة المسرح، ورحت أنظر فى فتحة اطار المسرح السوداء لأتعود عليها وأتحرر من أسر الانشداد إلى الصالة. بيد أنى كنت كلما بذلت جهدا أكبر فى عدم ملاحظة الفراغ، ازداد تفكيرى فى هذا الفراغ، ويقوى الانشداد نحوه، أى نحو العتمة المخيفة المهيمنة وراء إطار الخشبة المسرحية.

فى هذه الأثناء، مر بقربى أحد العمال وسقطت منه بعض المسامير فأخذت أساعده فى التقاطها. حينها شعرت فجأة بأن حالتى صارت أفضل، لابل أنى شعرت براحة كبيرة وأنا على الخشبة. ولكن المسامير ما لبثت أن التقطت وابتعد عنى محدثى الطيب. فشعرت من جديد بضغط الفراغ من حولى، وخيل إلىّ مرة أخرى بأنى أتلاشى فيه. على أنى منذ لحظة فقط كنت أشعر بأنى فى حالة رائعة! وعلى فكرة، هذا أمر مفهوم: فأناعندما كنت التقط المسامير لم أفكر بفتحة (البورتال) السوداء. بعد ذلك غادرت الخشبة مسرعا، وجلست فى الصالة. كان قد ابتدأ التدرب على المقتطفات الأخرى، ومع ذلك لم أكن أرى ما يجرى على الخشبة. كنت أنتظر دورى خافق القلب.

للانتظار المرهق جانبه الحسن، إنه يصل بالمرء إلى ذلك الحد الذى يرغب عنده بأن يحين موعد الشىء الذى يخيفه لينتهى منه. وهذه هى الحالة التى اضطررت إلى معاناتها اليوم.

وعندما جاء دورى أخيرا فى أداء المقتطفات صعدت الخشبة. كان قد وضع عليها مناظر جمعت من جدران أجنحة مسرحية مختلفة، ومن كواليس وملحقات وما شابه. وبعض هذه الأجزاء كان مقلوبا على وجهه الآخر. والأثاث أيضا قد تم جمعه من أماكن مختلفة. ورغم ذلك، كان منظر المنصة العام يبعث على السرور عند إضاءته. ولقد كان ترتيب حجرة (عطيل)التى جهزت لنا مريحا. وأغلب الظن أنه كان من الممكن فى حال إعمال الخيال العثور على بعض الأشياء التى تذكرنى بحجرتى.

وما أن ارتفع الستار وتراءت أمامى الصالة حتى وجدت نفسى خاضعا تماما لسلطان هذه الصالة. فى أثناء ذلك تولد فى داخلى إحساس مفاجئ جديد. فالمنظر والسقف

يحجبان عن الممثل مؤخرة الخشبة من الخلف، وفراغا معتما عظيما من الأعلى، وغرف المناظر ومستودعاتها الملحقة بالخشبة من الجانبين. طبعا، هذه العزلة تبعث على السرور، بيد أن الجانب السيئ فى هذا الأمر أن العاكسات التى ترد انتباه الممثل كله إلى الصالةتكتسب أهمية كبرى فى هذا الجناح. كذلك ترد الحلبة الموسيقية أصوات الأوركسترا على شكل صدفة فى اتجاه المستمعين. وهذه ظاهرة جديدة: فلقد ظهرت لدى بنتيجة الخوف حاجة إلى أن أسلّى الجمهور حتى لا يمل لا سمح الله! ولقد أثار ذلك أعصابى وأعاقنى عن التعمق فيما أفعل أو أقول، فى أثناء ذلك، كان النص المنطوق والحركات المعتادة يسبقان كلا من الأفكار والمشاعر. كما ظهرت لدى العجلة والسرعة فى إطلاق الكلام. ولقد انتقلت هذه العجلة بدورها إلى الأفعال والإشارات. كنت أطير عبر النص على نحو بدأت معه ألهث وصرت عاجزا عن تغيير الوتيرة. لابل حتى المواضع المحببة إلىّ من دورى بدت وكأنها تجرى سريعة مثل أعمدة التلغراف التى يلمحها راكب القطار فى سرعة خاطفة أثناء سير القطار. كان يكفى أقل تلعثم فى اللفظ حتى تحلّ الكارثة، فكنت أضرع بنظراتى إلى الملقن عله يسعفنى، إلا أنه كان يشغل نفسه بربط ساعته وكأن شيئا لم يكن. طبعا كان ذلك انتقاما منه على مامضى.

.. .. عام (..) ١٩

وصلت اليوم إلى المسرح مبكرا أكثر من المعتاد، فقد كان علىّ أن أهتم بالماكياج والزى استعدادا للبروفة العامة. أدخلت إلى حجرة من حجرات الممثلين الرائعة حيث كان قد أُعد لى من مسرحية (شيلوك) رداء شرقى يليق بمتحف من أجل الأمير المغربى. ولقد كان هذا كله يلزمنى بأداء جيد. وجلست إلى طاولة الماكياج حيث كان قد أعد عدد من الشعور المستعارة وقطع الشعر، ومستلزمات الماكياج المختلفة.

م أبدأ؟.. تناولت بالفرشاة لونا بنيا، ولكنه سرعان ماتجمد، ولم أنجح إلا فى تثبيت طبقة رقيقة منه لم تترك أى أثر على بشرتى. استبدلت الفرشاة بأخرى للظل. بيد أن النتيجة بقيت على حالها. دهنت إصبعى باللون ورحت أمسح به بشرتى، فنجحت هذه المرة فى تلوينها بعض الشئ. وكررت هذه التجارب مستخدما ألونا أخرى فلم يثبت منها بصورة

جيدة سوى اللون الأزرق، ولكنه بدا لى لوناً لاخير فيه بالنسبة لماكيباج المغربى، ولقد حاولت أن أضع شيئا من دهان اللك لأقوم بلصق خصلة صغيرة من الشعر. ولكن خصلة الشعر انتفشت على حين راح دهان اللك يخز جلد وجهى وخزاً قويًا.. جرّبت أحد الشعور المستعارة، ثم جربت شعرا آخر، ثم ثالثا دون أن أميز على الفور ناحيتها الأمامية من الخلفية. ولقد كشفت الشعور المستعارة الثلاثة عن «استعاريتها» لأن وجهى لم يكن قد وضع عليه الماكياج. وأردت أن أزيل هذا القليل الذى نجحت فى وضعه على وجهى بصعوبة كبيرة، ولكنى لم أكن أعرف كيف السبيل إلى ذلك؟

فى هذه الأثناء، دخل الحجرة شخص طويل القامة، شديد النحول، يضع منظارا على عينيه ويلبس رداء أبيض اللون، ذو شاربين بارزين ولحية اسبانية طويلة. وسرعان ما انحنى «دون كيخوت» هذا حتى وسطه، وشرع «يغيّر» وجهى دون أن يدخل فى أحاديث مطولة. أزال بسرعة كل ما وضعته على وجهى بالفازولين، ثم راح يضع الألوان من جديد بعد أن بلل فرشاته بالزيت. وفرشت الألوان على البشرة الدهنية بسهولة وبصورة منتظمة. ثم غطى «دون كيخوت» وجهى بطبقة سمراء محروقة كما يكون المغربى عادة. ولكنى أسفت على اللون الداكن السابق الذى كانت تعطيه قطعة الشوكولاه: حينئذ كان بياض الأعين والأسنان يبرق بقوة.

عندما انتهى ماكياجى، وارتديت الزى، والقيت نظرة إلى نفسى فى المرآة نالنى العجب من فن «دون كيخوت» هذا، ورحت أتمتع بتأمل منظرى. لقد غارت نتوءات الجسم تحت ثنيات الرداء، وانسجمت تصعيرات وجه البربرى التى عنيت بها مع هيئتى العامة انسجاما قويا.

ودخل الحجرة شوستوف وطلبة آخرون فأدهشتهم هيئتى الخارجية، وأخذوا جميعا يمتدحونها دونما أى حسد. ولقد شجعنى ذلك وأعاد إلىّ ثقتى المفقودة بنفسى ولكن، أذهلنى على الخشبة وضع الأثاث غير المألوف. فقد أبعد أحد المقاعد الوثيرة عن الجدار نحو وسط الخشبة بصورة غير طبيعية أبدا، بينما اقتربت الطاولة كثيرا من مكان الملقن حتى بدت وكأنها وضعت للعرض فى مقدمة خشبة المسرح وفى أبرز مكان فيها. ورحت أخطر على المنصة، وفى كل لحظة كنت أمس بطرف الرداء واليطقان قطع الاثاث وزوايا الديكور. على أن ذلك لم يقف عائقا فى وجه نطق الكلمات دون معنى والسير المتواصل على الخشبة. ولقد خيل إلى أنى سوف أنجح فى أن أصل بالمقتطف ـ كيفما اتفق ـ إلى نهايته.

ولكنى عندما اقتربت من لحظة الذروة فى دورى، برقت فى ذهنى فجأة فكرة أنى «سأتوقف الآن». فتملكنى الفزع، وتوقفت عن الكلام وقد سيطرت علىّ الحيرة، وأخذت تدور أمام عينى دوائر بيضاء فارغة... دون أن أدرك كيف انسقت ثانية إلى هذا الأداء الآلى الذى أنقذنى هذه المرة أيضا من الهلاك!

بعد ذلك، أمسى الأمر بالنسبة لى سيان،فقد سيطرت علىّ فكرة واحدة هى أن أنتهى بسرعة فأزيل الماكياج عن وجهى، وأهرب من المسرح.

وهأنذا فى بيتى، وحيدا، ولكن يظهر أن الرفيق الأكثر إثارة للرعب بالنسبة لى الآن هو أنا بنفسى. فقد شعرت بانقباض شديد، وأردت أن أقوم بزيارة ما أخفف بها عن نفسى، ولكنى لم أفعل: فقد كان يخيل إلىّ أن جميعهم الآن يعلمون بعارى ولسوف يشيرون نحوى بالبنان.

ولحسن الحظ زارنى بوشين اللطيف والمؤثر. فقد لاحظ وجودى بين المتفرجين وأراد معرفة رأيى فى أدائه دور (ساليرى). ولكنى لم أستطع قول شىء فى هذا الصدد. فأنا، رغم أنى شاهدت أداءه من وراء الكواليس، لم أدرك شيئا مما كان يجرى على الخشبة من جراء القلق وانتظار دورى فى العرض. ولم أسأله عن نفسى خوفا من أن يقضى الانتقاد على البقية الباقية من إيمانى بنفسى.

وتحدث بوشين عن مسرحية (شكسبير) ودور (عطيل) حديثا حسنا للغاية. ولكنه كان يرى أنه يجب أن تتحقق فى أدائه مطالب ليس فى استطاعتى أن أجيب عليها. لقد تحدث عن المرارة العميقة والذهول اللذين ينتابان المغربى، وعن الصدمة التى يتلقاها عندما يصدق أن ثمة تحت القناع الجميل تعيش فى (ديدمونة) رذيلة تبعث على الرعب. إن هذا ليجعل (ديدمونة) أشد فظاعة فى نظر (عطيل).

ولقد حاولت، بعد خروج صديقى، معالجة بعض مواضع الدور بروح تفسير بوشين فدمعت عيناى، لقد شعرت بأسف شديد على المغربى.

.. .. عام (..) ١٩

نهار اليوم هو موعد تقديم العرض. وكنت أعرف مسبقا كل شىء: كيف سأصل إلى المسرح، وكيف سأجلس لوضع الماكياج، وكيف سيظهر «دون كيخوت» وينحنى حتى

وسطه. ولكن حتى لو أعجبنى الماكياج ونشأت لدى الرغبة فى الأداء، فإن ذلك لن يسفر عن شيء. لقد كان يخالجنى شعور باللامبالاة ازاء كل شيء. ولكن هذه الحالة لم تستمر طويلا، فما أن دخلت حجرتى فى المسرح حتى أخذ قلبى يخفق بشدة، وصار التنفس صعبا، ثم انتابنى شعور بالغثيان. وأحسست بضعف شديد، وخيل إلىّ أنى سوف أمرض لا محالة. شيء رائع! سوف أتمكن بهذا العرض من تبرير اخفاقى فى العرض الأول.

لقد أربكنى على الخشبة أكثر من أى شيء آخر الترتيب والهدوء المهيب غير المألوف. وعندما اجتزت عتمة الكواليس إلى النور المبهر المنبعث من الأضواء الأمامية الأرضية * والمعلقة، ومن المصابيح العاكسة أصابنى الذهول وعشى بصرى. لقد كانت الإضاءة من القوة بحيث خلقت ستارا بينى وبين الصالة، وأحسست كأنما هذا الستار حجز بينى وبين الجمهور فتنفست الصعداء. ولكن عينى ما لبثتا أن اعتادتا على الضوء، فأمسى سواد الصالة عندئذ أبعث على الرعب، والانشداد نحو الصالة صار أقوى. لقد خيل إلىّ أن المسرح مكتظ بالمتفرجين، وأن آلاف الأعين والمناظير المقربة موجهة نحوى وكأنما هى تريد اختراق ضحيتها حتى أعمق أعماقها. لقد شعرت بأنى مجرد عبد لهذا الجمهور الفقير، وأنى أمسيت متحلقا، لا مبدئيا، مستعدا للتهاون مع أى شيء. كان بودى أن أتحول وأتزلف وأقدم للجمهور أكثر مما أملك وما فى استطاعتى أن أقدم. ولكنى كنت أشعر فى داخلى بفراغ لم يسبق أن أحسست به من قبل.

ولأنى أخذت أبذل مزيدا من الجهد لاعتصار الشعور من نفسى، وبسبب من عجزى عن صنع المستحيل. أخذ يظهر لدى توتر جسمانى فى كيانى كله حتى وصل حد التشنج الذى بدأ يغزو وجهى وأطرافى وجسمى كله، وشل قدرتى على الحركة والسير.

لقد صرخت قواى كلها على هذا التوتر عديم الجدوى الذى لا طائل منه، واضطررت إلى أن أقدم دعما لجسمى المتخشب وشعورى بتقوية صوتى الذى وصلت به إلى درجة الصراخ، وهنا أيضا عمل التوتر الزائد عمله، فتقلصت حنجرتى، وضاق تنفسى، وراوح صوتى عند أعلى طبقة له، ولم أنجح فى إزاحته عنها حتى بح صوتى.

كما اضطررت إلى تقوية الفعل الخارجى والأداء. ولم أكن عندها قادرا على وقف الانفجارات الكلامية التى زادت من التوتر العام. كنت أشعر بالخجل من كل كلمة أتفوه

---

* رامبا (فرنسى rampe) وهى أجهزة الإضاءة الموضوعة على أرض خشبة المسرح عند حافتها الأمامية، وتكون مخفية عن أعين الجمهور.

بها وكل إشارة آتى بها، وانتقد فى الحال، ما كنت أقوم به. ولقد احمر وجهى، ورحت أشد على أصابع القدمين واليدين، وأضغط بكل ما أوتيت من قوة بظهرى على مسند المقعد. وبسبب من ضآلة حيلتى وخجلى تملكنى الغضب دون أن أعرف هل أنا غاضب من نفسى أو من المتفرجين. فى أثناء ذلك، شعرت لبضع دقائق بالاستقلال عن كل ما يحيط بى، وبأنى أصبحت جريئا إلى أبعد حد.

لقد انطلقت منى الجملة الشهيرة «دما، ياغو، دما» بصورة لاإرادية. كانت تلك صرخة إنسان متألم شديد التأثر. كيف ندّت عنى هذه الصرخة! أنا نفسى لا أعرف. ربما لأنى شعرت فى هذه الكلمات بالإهانة التى أصابت روح (عطيل) الذى وثق بالناس فأسفت عليه. ولقد استيقظت ذاكرتى ـ فى أثناء ذلك ـ التفسير الذى قام به بوشين منذ وقت قريب لدور (عطيل)، فبعث فيها هذا التفسير بجلاء كبير وأيقظ مشاعرى.

ولقد خيل إلىّ للحظة أن الصالة قد أرهفت السمع، وأنه سرت بالجمهور همهمة تشبه مرور الريح بذؤابات الشجر.

وما أن شعرت بهذا الاستحسان حتى أحسست بأن نوعا من الطاقة يغلى فى داخلى ولا أعرف فيم أستخدمه. ولقد حملتنى هذه الطاقة فلم أذكر كيف قمت بأداء نهاية المشهد. وكل ما أذكره هو أن الأضواء الأمامية الأرضية (الرامبا) وفتحة (البورتال) السوداء قد أختفيا من مجال الانتباه لدىّ، وأنى تحررت من كل خوف، ورحت أعيش على الخشبة حياة جديدة ممتعة لم أكن أعهدها من قبل. والحق أنى لا أعرف متعة أسمى من متعة هذه الدقائق القليلة التى عشتها على الخشبة. ولقد لاحظت أن ولادتى الجديدة هذه على الخشبة قد أذهلت شوستوف، فأضرمت فيه الحماس، وراح يؤدى دوره بإحساس عظيم.

أسدل الستار وارتفع التصفيق فى الصالة. لقد بعث ذلك فى داخلى خفة وسعادة ورسخ إيمانى بموهبتى على الفور، لا بل ظهرت لدى ثقة زائدة بالنفس. وعندما عدت من المسرح إلى غرفة الممثلين منتصرا، بدا لى أنهم ينظرون إلىّ بعيون ملؤها الغبطة.

وفى فترة الاستراحة بعد أن اعتنيت بمظهرى واتخذت وضعية فيها الكثير من الوقار والجلال مما يليق بالممثل الزائر، دخلت الصالة مزهوا بنفسى، متظاهرا بمظهر اللامبالاة دون أن أنجح فى ذلك.

ولكن الغريب فى الأمر أنه لم يكن ثمة وجود لأى جو احتفالى، بل حتى الإضاءة لم تكن قوية كما يفترض أن تكون عليه فى عرض حقيقى. وبدلا من الجمهور الغفير الذى

كان يتراءى لى من خشبة المسرح، ألفيت فى الصالة حوالى عشرين شخصا فقط. أمن أجل هؤلاء بذلت جهدى؟ ولكنى سرعان ما وجدت العزاء لنفسى: «فجمهور عرض اليوم، وان كان قليل العدد، يضم أئمة الفن: تورتسوف ورحمانوف وأشهر الفنانين فى مسرحنا، وهؤلاء هم الذين صفقوا لى. إن تصفيقهم الخفيف هذا ليفوق عندى تصفيقا حارا يصدر عن جمهور غفير من المتفرجين.

وبعد أن اخترت فى الصالة مكانا كان يرى منه جيدا كل من تورتسوف ورحمانوف، جلست آملا أن يدعونى أحدهما فيعلق تعليقا طيبا على أدائى.

وأضيئت أنوار المسرح ورفع الستار. وفى الحال سقطت الطالبة مالوليتكوفا هاوية من سلم كان قد أسند إلى الديكور. لقد هوت على الأرض وراحت تتلوى من الألم وتصرخ قائلة «النجدة!» وارتعدت فرائصى لهذه الصرخة التى تقطع نياط القلب. بعد ذلك راحت تقول شيئا ما، ولكن بسرعة تعذر معها فهم أى شئ. ومن ثم نسيت دورها فجأة، فتوقفت دون أن تتم كلامها، وغطت وجهها بيديها واختفت وراء الكواليس، حيث أخذت تتناهى إلينا أصوات بعض الأشخاص المكبوتة وهم يقدمون لها التشجيع والنصح. وأسدل الستار، بيد ان أصداء صرختها «النجده» بقيت تتردد فى روحى، هذا ما تعنيه الموهبة! يكفى أن يظهر المرء على الخشبة ويقول كلمة واحدة حتى تشعر بموهبته على الفور.

ولقد بدا لى أن تورتسوف كان مستثاراً بقوة، فرحت أفكر: «ولكن ما حدث فى أداء مالوليتكوفا حدث فى أثناء أدائى أيضا... لقد قلت جملة واحدة «دما، ياغو، دما» واذ بالجمهور يقع تحت سلطتى».

والآن، وأنا أكتب هذه السطور، لا أشك فى مستقبلى أبدا، غير أن هذه الثقة بالنفس لا تمنعنى من الاعتراف بأنه لربما لم يكن للنجاح الكبير الذى عزوته لنفسى أى وجود، بيد أن الإيمان بالنفس، على أية حال، ينفخ أبواق النصر فى زاوية ما من زوايا الروح العميقة.

٢ ـ الفن المسرحي والصنعة المسرحية

اجتمعنا اليوم للاستماع إلى ملاحظات تورتسوف بصدد أدائنا فى عرض الاختبار، قال أركادى نيكولايفتيش:

ـ فى الفن، ينبغى أن نكون قادرين على رؤية الشئ الجميل وفهمه قبل كل شئ، وهذا مايجعلنا نتذكر لحظات العرض الإيجابية أولا ونؤكد عليها. إن ثمة لحظتين فقط من هذا النوع: اللحظة الأولى عندما انزلقت مالوليتكوفا من السلم وهى تطلق صرختها اليائسة «النجدة!»

واللحظة الثانية كانت عند نازفانوف فى مشهد «دماً ، ياغو، دماً!» ففى كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعا، سواء منا من كان يمثل أو من كان يسمع، معلقة بما يحدث على الخشبة، لابل جمدنا خلالهما واجتاحتنا استثارة قوية واحدة.

ويمكن الاعتراف بأن هاتين اللحظتين الناجحتين المأخوذتين من الكل على انفراد ينتميان إلى فن المعاناة الذى تقوم بغرسه فى مسرحنا، وندرسه هنا فى المدرسة التابعة لهذا المسرح.

وأبديت اهتمامى:

ـ وما هو فن المعاناة هذا؟

ـ لقد جرّبته بنفسك، فحدثنا أنت عما أحسسته فى هذه اللحظات من الحالة الإبداعية الحقة.فأجبت وقد خدرنى مديح تورتسوف:

ـ أني لا أعرف شيئا ولا أذكر شيئاً. وكل ما أعرفه هو أنها كانت لحظات لا تنسى، وأن هذا هو الأداء الذى أريده لنفسى، وأنى على استعداد لأن أهب نفسى كلها فى سبيل فن كهذا... واضطررت إلى السكوت، لأننى لو لم أفعل لطفرت الدموع من عينى.
وسأل أركادى (نيكولايفتش) مستقصيا:

ـ كيف؟! ألا تتذكر نزوعك الداخلى فى البحث عن شىء ما يبعث على الرعب؟ ألا تذكر كيف تهيأت يداك وعيناك وكيانك كله للانقضاض على شىء ما والامساك به؟ ألا تذكر كيف عضضت على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك من أن تنهمر إلا بصعوبة؟ وأجبت معترفاً:

ـ الآن، بعد أن ذكرتنى بما حدث، يبدو لى أنى أخذت أتذكر أحاسيسى آنذاك.

ـ ألم يكن فى استطاعتك ادراك ذلك لو لم أذكرك؟

لا، لم يكن فى استطاعتى.

هذا يعنى أن فعلك كان يجرى بصورة لا واعية؟

إنه يعد جيداً عندما يقودك العقل الباطن فى الطريق الصحيح، ولكنه يكون رديئاً إذا هو أخطأ. بيد أن عقلك الباطن لم يخنك فى عرض الاختبار. وما قدمته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجحة كان رائعا، وهو أفضل ما يمكن أن نصبو إليه.

وسألت وأنا أكاد أختنق من فرط السعادة:

ـ أهذا صحيح حقا؟

ـ أجل! لأن الحالة المثلى لدينا هى أن يكون الممثل مأخوذاً كله بالمسرحية. عندئذ يعيش حياة الدور فى غفلة عن إرادته دون أن يلاحظ كيف يشعر، أو يفكر بماذا يفعل، بل يصدر كل شىء لديه بصورة تلقائية، لا واعية. ولكننا، للأسف، ليس فى استطاعتنا التحكم دائما بهذا الإبداع.

وسأل غوفوركوف بحيرة وبشىء من السخرية:

ـ ينشأ عن ذلك حالة لا مخرج منها: إذ علينا أن نبدع بصورة لا واعية وهذا فى استطاعة العقل الباطن وحده، بينما نحن لا نتحكم بهذا العقل. المعذرة، أين المخرج من هذا المأزق إذن؟

وقال أركادى نيكولا يفتش مقاطعا:

ـ لحسن الحظ ثمة مخرج! وهو لا يكمن فى تأثير الوعى تأثيراً مباشراً على العقل الباطن، بل فى تأثيره غير المباشر. ومرد ذلك إلى أن ثمة جوانب فى النفس الإنسانية تخضع للوعى والإرادة. وهذه الجوانب قادرة على التأثير فى عملياتنا السيكولوجية اللاإرادية.

حقا إن ذلك يتطلب عملا إبداعيا معقدا للغاية يقوم جزئيا تحت مراقبة الوعى وتأثيره المباشر. هذا العمل يجرى بصورة لا واعية ولا إرادية إلى حد كبير. ولا يستطيع أن يقوم به سوى فنان واحد لا مثيل له هو أقدر الفنانين جميعا على صنع المعجزات، وأكثرهم رهافة وعبقرية، ألا وهو طبيعتنا العضوية التى لا تضاهيها أية تقنية تمثيلية.

واستأنف تورتسوف متحمساً:

اننا نضع بين أيديها جميع الكتب! ونعتبر هذه النظرة إلى طبيعتنا الفنية وإلى العلاقة بها نظرة نموذجية فى فن المعاناة.

وسأل أحد الطلاب:

ـ وإذا أخذت الطبيعة تعمل على هواها!

ـ يجب أن نكون قادرين على استثارتها وتوجيهها. وثمة وسائل تقنية سيكولوجية خاصة من أجل ذلك يتعين علينا دراستها. وتكمن مهمتها فى إيقاظ العقل الباطن واجتذابه إلى الإبداع بطرق واعية غير مباشرة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أحد الأسس الرئيسية فى فننا ـ فن المعاناة ـ مبدأ: «إبداع الطبيعة اللاواعى عبر تقنية الفنان السيكولوجية الواعية» (اللاواعى عبر الواعى واللاإرادى عبر الإرادى).

لنترك إذن لطبيعتنا الساحرة كل ما هو غير واع، ولنتوجه نحن نحو ما يمكننا بلوغه، أى نحو السبل الواعية المفضية إلى الإبداع، نحو أساليب التقنية السيكولوجية الواعية. وهى تعلمنا، قبل كل شىء، أن نكون قادرين على عدم إعاقة اللاوعى عندما يبدأ بالعمل

وقلت مستغرباً:

ـ ما أغرب أن يحتاج اللاوعى إلى الوعى!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

ـ فى اعتقادى أن هذا شىء طبيعى. فالكهرباء والرياح والمياه وغير ذلك من قوى الطبيعة اللاإرادية تحتاج إلى مهندس ذكى قادر من أجل تسخيرها لخدمة الإنسان. كذلك فإن

قوتنا الإبداعية اللاواعية لا تستطيع الاستغناء عن مهندسها الخاص، أى عن التقنية السيكولوجية الواعية. إن مكامن اللاوعى العميقة لا تنفتح بحذر، ولا تصدر عنها مشاعر غامضة أحيانا إلاّ عندما يدرك الفنان ويشعر بأن حياته الداخلية والخارجية على الخشبة تجرى فى الظروف المحيطة بصورة طبيعية سليمة تبلغ حدود المذهب الطبيعى وتقوم على أساس من قوانين الطبيعة الإنسانية. هذه المشاعر تستحوذ علينا زمنا قد يطول أو يقصر، وتقودنا فى الاتجاه الذى يشير به علينا شىء ما فى داخلنا.

إننا فى لغتنا التمثيلية ـ نطلق على هذه القوة الموجهة التى لا نراها ولانستطيع دراستها اسم «الطبيعة».

ويكفى أن نخل بسير حياتنا العضوية السليمة، أى أن نتوقف عن الإبداع الصادق على الخشبة، حتى يرتعد العقل الباطن المرهف من هذا القسر، ويختفى من جديد فى مكامنه العميقة. لهذا يجب أن نبدع بصدق أولا وقبل كل شىء.

وهكذا، فإن واقعية حياة الفنان الداخلية، لا بل طبيعتنا أيضا، ضروريان من أجل استثارة عمل اللاوعى ودفعات الإلهام. وقلت مستخلصا:

ـ نحن نحتاج إذن إلى إبداع لا واع مستمر فى فننا.

فلاحظ أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

ـ لا يمكن الإبداع بصورة لا واعية، ملهمة، مستمرة. لا وجود لمثل هذه العبقرية. لهذا فإن فننا يلزمنا بأن نمهد التربة وحسب لمثل هذا الإبداع اللاواعى الأصيل.

ـ وكيف يتم ذلك؟

ـ يجب الإبداع بصورة واعية وصادقة قبل كل شىء. وهذا يخلق التربة المثلى لولادة اللاوعى والإلهام.

ولم أفهم فسألت:

ولماذا؟

ـ لأن ما هو واع وصادق يولد الصدق، وهذا يستدعى الإيمان. وإذا ما آمنت الطبيعة بصدق ما يجرى فى الإنسان، فسوف تعمل من تلقاء نفسها ويعمل فى إثرها العقل الباطن، ومن المحتمل أن يظهر الإلهام نفسه.

وقلت مستفهما:

ـ وماذا يعنى أن نؤدى الدور «بصورة صادقة» ؟

ـ هذا يعنى أن نفكر ونرغب ونسعى ونفعل على الخشبة بصورة صحيحة، منطقية، مترابطة، إنسانية، فى ظروف حياة الدور، وفى تشابه تام معه. فى هذه الحالة فقط يبلغ الفنان الصدق، ويقترب من الدور، ويأخذ بالإحساس على نحو متماثل معه. وهذا ما نسميه فى لغتنا: **معاناة الدور**، حيث تكتسب هذه العملية، والكلمة المحددة لها، أهمية استثنائية من الطراز الأول فى فننا.

وتساعد المعاناة الفنان على تحقيق الهدف الأساسى فى الفن المسرحى، هذا الهدف الذى يكمن فى خلق **«حياة النفس الإنسانية» فى الدور، والتعبير عن هذه الحياة فى شكل** فنى على الخشبة.

وأنتم ترون أن مهمتنا الرئيسية فى تصوير حياة الدور لا تقتصر على بلورة هذه الحياة خارجيا وحسب، بل تتعداها إلى خلق مجمل حياة الشخصية المصورة الداخلية والمسرحية على الخشبة، وتكييف مشاعرنا الإنسانية مع هذه الحياة الغريبة، وإعطائها جميع عناصرنا الروحية بشكل رئيسى.

تذكروا على الدوام أن هذا الهدف الرئيسى والأساسى فى فننا يجب أن يأخذ بخطاكم فى جميع لحظات إبداعكم وحياتكم على الخشبة. وهذا ما يجعلنا نفكر ـ قبل كل شىء ـ بالناحية الداخلية من الدور، أى بحياته السيكولوجية التى يتم خلقها بمساعدة عملية المعاناة الداخلية. إنها المرحلة الرئيسية فى الإبداع، والاهتمام الأول لدى الفنان.

يقول العجوز (تومازوسالفينى) أفضل ممثلى هذا الاتجاه:

«يتعين على كل ممثل كبير أن يشعر بما يصور وأن يشعر به حقا. لا بل إننى أجده ملزما ليس باختبار هذه الاستثارة مرة أو مرتين فى أثناء دراسته دوره وحسب، بل لدى كل أداء يقوم به، سواء قلت فيه هذه الاستثارة أم كثرت، وسواء كان أداؤه هذا يجرى للمرة الاولى أم للمرة الألف.».

كان أركادى نيكولا يفتش يقرأ فى مقالة تومازوسالفينى (جوابه على كوكلان) التى قدمها له ايفان بلاتونوفيتش. ثم اختتم يقول:

ـ إن مسرحنا يفهم فن الممثل على هذه الصورة أيضا.

.. .. عام (..)١٩

تحت تأثير المجادلات الطويلة التى قامت بينى وبين باشا شوستوف قلت اليوم لأركادى نيكولا يفتش لدى أول فرصة سنحت لى:

ـ لا أفهم كيف سيمكننا أن نعلم المرء الطريقة الصحيحة للمعاناة والشعور إذا كان هو نفسه «لايشعر بهذا الشعور ولا يعانى!»

وسألنى أركادى نيكولايفتش:

ـ ماذا تعتقد: هل يمكن أن نعلم أنفسنا أو غيرنا الاهتمام بالدور، وبما هو جوهرى فى هذا الدور؟

فأجبت:

ـ لنفترض أن هذا ممكن على صعوبته.

ـ ألا يمكننا أن نحدد فى هذا الدور أهدافا مثيرة، ومهمة شيقة. ألا يمكننا أن نبحث له عن معالجة صحيحة، فنستثير الطموحات الصادقة ونقوم بالأفعال المناسبة لهذا الدور؟

ووافقت مرة أخرى:

ـ هذا ممكن.

ـ حاول إذن أن تقوم بهذا العمل بأمانة وإخلاص وبصورة مكتملة حتما، وأن تبقى ، فى الوقت نفسه، باردا، لامباليا، طبعا لن تنجح فى ذلك، ولسوف تستثار بالتأكيد وتبدأ تشعر بنفسك فى الشخصية المصورة، وتعانى مشاعر هى مشاعرك الخاصة ومشابهة لمشاعر الدور فى الوقت نفسه. حضّر دورك كله بهذه الطريقة، ولسوف يتبين لك، عندئذ، أن كل لحظة من لحظات حياتك على الخشبة تستدعى معاناة ملائمة، كما أن عددا متواصلا من هذه اللحظات يخلق خطا شاملا من معاناة الدور، أى «حياة نفس الدور الإنسانية» هذه الحالة الواعية تماماً لدى الفنان على الخشبة والتى تقوم فى جو من صدق داخلى أصيل هى التى تستثير الشعور أفضل من أى شئ آخر، كما تعتبر أفضل تربة من أجل تنشيط عمل اللاوعى ودفقات الإلهام طالت استمرارية هذه الدفقات أو قصرت.

قال شوستوف مستخلصا:

ـ فهمت مما قيل أن دراسة فننا تقضى إلى الاضطلاع بتقنية المعاناة السيكولوجية. وأن هذه المعاناة تساعدنا فى تنفيذ هدف الإبداع الأساسى. أى خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور.

وقال تورتسوف مصححا لما قاله شوستوف:

ـ لا يقتصر هدف فننا على خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور وحسب، بل يتعداه إلى التعبير الخارجى عن هذه الحياة فى شكل فنى أيضا. لهذا على الممثل أن يعانى الدور داخليا وأن يجسد مايعانيه خارجيا. أثناء ذلك. لاحظوا أن ارتباط التعبير الخارجى بالمعاناة الداخلية هو ارتباط قوى فى اتجاهنا الفنى على وجه الخصوص. فمن أجل عكس الحياة المرهفة، اللاواعية فى أغلب الأحيان، لابد من الاضطلاع بجهاز صوتى وجسمانى مطواع، مدرب تدريبا فائقا. إن الصوت والجسم يجب أن يعبّرا بجلاء كبير، وعلى نحو فورى مباشر وبدقة عن عمليات الشعورالداخلية المرهفة التى يستحيل الوقوف عندها تقريبا. لهذا السبب يجب أن يكون اهتمام الفنان بالجهاز الخارجى الجسمانى المعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى، أى بشكل التجسيد الفنى، وليس بالجهاز الداخلى الخالق لعملية المعاناة وحسب، أكبر بكثير فى مذهبنا الفنى مما هو عليه فى اتجاهات الفن الأخرى. واللاوعى يضطلع بتأثير كبير فى هذا الصدد. إذ لايمكن لأية تقنية تمثيلية مهما بلغت حدا من التفوق مضاهاة اللاوعى فى مجال التجسيد، رغم أن التقنية متغطرسة فى العادة وتدعى التفوق.

واختتم أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ لقد أشرت فى الحصتين السابقتين إلى جوهر فن المعاناة بصورة عامة.

فنحن نؤمن ونعرف معرفة أكيدة من خلال التجربة أن هذا الفن المسرحى الذى ينبض بمشاعر الإنسان ـ الفنان العضوية الحية هو القادر وحده على التعبير عن جميع ظلال حياة الدور الداخلية المرهفه وعن مكنونها العميق. هذا الفن هو القادر وحده على استحواذ اهتمام الجمهور استحواذا كاملا، وإرغامه ليس على فهم مايجرى على الخشبة فحسب، بل ومعاناته بصورة أساسية أيضا، معمقا بذلك تجربة المتفرج الداخلية، ومخلفا فيه آثارا لا يمحوها الزمن.

بالإضافة إلى ذلك، وهذا مهم للغاية أيضا، نحمى أسس الإبداع الرئيسية وقوانين

الطبيعة العضوية التى يقوم عليها فننا الممثلين من التصدع. فمن منا يعرف مع مَنْ مِن المخرجين وفى أى مسرح سوف يعمل. فليس جميع المسارح ولا المخرجين كلهم يهتدون فى الإبداع باحتياجات الطبيعة ذاتها ومتطلباتها، لا بل إن هذه الأخيرة غالبا ما تفسر بفظاظة، وهذا ما يدفع الفنان دائما إلى التصدع. أما اذا كنتم على معرفة قوية بحدود الفن الأصيل، وقوانين الطبيعة الابداعية العضوية، فلن تضيعوا وستدركون أخطاءكم، وتضطلعون بالمقدرة على تصحيح هذه الأخطاء. بعيدا عن الأسس الوطيدة التى فى استطاعة فن المعاناة أن يقدمها لكم، هذا الفن الذى يهتدى بقوانين الطبيعة الفنية، سوف تختلط عليكم الأمور، وتضيع منكم المقاييس، لهذا السبب، أعتبر دراسة أسس فننا، فن المعاناة، أمرا ملزما لجميع الفنانين من جميع الاتجاهات دون استثناء. وعلى كل فنان أن يبدأ عمله المدرسى بدراسة هذه الأسس.

وهتفت متحمسا:

ـ نعم، نعم. هذا بالتحديد ما أصبو إليه من أعماقى! ولشد ما أشعر بالسعادة لأنى نجحت، ولو جزئيا، فى تحقيق الهدف الرئيسى من فننا، فن المعاناة، فى أثناء عرض الاختبار.

وخفف تورستوف من حماستى قائلا:

ـ لاتتحمس قبل الأوان والا ستضطر فيما بعد للإحساس بخيبة أمل مريرة. لا تخلط فن المعاناة الاصيل بما عرضته علينا طوال المشهد فى أثناء عرض الاختبار.

وسألت كما يسأل مذنب أمام القضاء:

ـ وما الذى عرضته؟

ـ لقد قلت إنه فى المشهد الطويل كله الذى قمت بأدائه، كانت ثمة لحظات موفقة من المعاناة الأصيلة التى جعلتك قريبا من فننا. ولقد سقتها كيما أوضح لكم أسس اتجاهنا الفنى التى نتحدث عنها الآن. أما مشهد (عطيل) و (ياغو) كله فى عرض الاختبار فلا يمكن اعتباره ولا بأى حال فن معاناة.

ـ وماذا يمكن اعتباره؟

ـ فقال أركادى نيكولايفتش محددا.

ـ هذا ما نسميه «أداء على السجية».

وسألت فاقدا توازني:

ـ وما يكون هذا؟

واستأنف تورتسوف:

ـ في هذا الأداء، ترتفع بعض اللحظات فجأة إلى مستوى فني رفيع وتذهل المتفرجين. في هذه اللحظات يعاني الفنان أو يبدع ارتجالاً بوساطة الإلهام ولكن هل تشعر بنفسك المقدرة والقوة الكافية، روحيا وجسديا، على أداء مسرحية (عطيل) بفصولها الخمسة الكبيرة بمثل ذلك الاندفاع الذي أديت به مصادفة مشهد «دما، ياغو، دما» القصير جدا في عرض الاختبار؟

ـ لا أعرف...

وأجاب أركادي نيكولايفتش بالنيابة عني:

ـ أما أنا فأعلم علم اليقين أن مهمة كهذه هي فوق طاقة الفنان حتى وان كان يتمتع بالإضافة إلى القوة الجسمانية الهائلة، بحيوية داخلية استثنائية! نحن بحاجة إلى أن نساعد الطبيعة بتقنية سيكولوجية مصوغة صوغا متقنا. ولكنكم لا تضطلعون بعد بهذا كله شأنكم في ذلك شأن ممثلي «الأداء على السجية» الذين لا يعترفون بالتقنية. إنهم مثلك، يعتمدون على الإلهام وحده. فإذا لم يهبط عليهم هذا الأخير فلن تجدوا ـ لا أنت ولاهم ـ ماتسدون به النقص في الأداء والفراغات غير المعاشة في الدور. هذا هو سبب حالات الانهيارات العصبية المديدة في أثناء أداء الدور، والعجز الفني التام، والمبالغة الساذجة السطحية في الأداء. في هذه اللحظات يمسي أداؤك للدور، مثلما هو الأمر لدى كل ممثل سجية، خاليا من الحياة، ومبتذلا ومصطنعا. على هذه الصورة كانت تتناوب لحظات الحماسة مع لحظات المبالغة في الأداء على نحو متعثر، ويسمى هذا الأداء في لغتنا التمثيلية، «الأداء على السجية».

لقد ترك انتقاد أركادي نيكولايفتش لعيوبي أثرا قويا في نفسي. ولم يكدرني هذا الانتقاد فحسب، بل أخافني أيضا. لقد شعرت بانحطاط في قواي، ولم أسمع ماقاله تورستوف بعد ذلك.

.. .. عام (..) ١٩

استمعنا اليوم إلى مزيد من ملاحظات أركادى نيكولايفتش بصدد أدائنا فى عرض الاختبار.

ولقد توجه بالحديث، فور دخوله الصف، نحو باشا شوستوف:

ـ وأنت أيضا قدمت لنا فى أثناء العرض، بعض اللحظات الشيقة من الفن الأصيل. ولكن ليس من فن المعاناة، بل وهذا هو الغريب فى الأمر، من فن العرض.

وسأل شوستوف باستغراب شديد:

ـ العرض؟

وسأل الطلاب:

ـ وما هو هذا الفن؟

ـ إنه الاتجاه الثانى فى الفن. أما فيم يتلخص. فليشرحه لكم من قدمه لنا فى بعض من اللحظات الناجحة فى أثناء العرض.

واقترح تورستوف متوجها نحو باشا:

ـ تذكر، ياشوستوف، الكيفية التى تكون بها دور (ياغو) لديك.

فقال شوستوف وكأنما يبرئ نفسه.

ـ بما أننى كنت أعرف شيئا عن تقنية فننا من عمى، فقد أقبلت على مضمون الدور مباشرة، وأمعنت التفكير فيه طويلا.

واستفهم أركادى نيكولايفتش:

ـ وهل ساعدك عمك؟

فاستأنف باشا مبرئا نفسه:

ـ قليلا، لقد خيل إلىّ أنى بلغت المعاناة الأصيلة فى البيت. لابل إننى كنت أشعر أحيانا بمواقف معينة من الدور فى أثناء التدريبات أيضا. ولذلك أنا لا أفهم ما علاقة فن العرض فيما كنت أفعل.

ـ فى هذا الفن أيضا، يعانى الفنان دوره مرة أو عددا من المرات، سواء كان ذلك فى المنزل

أم فى أثناء التدريبات. إن توافر العملية الرئيسية، أى المعاناة، فى الاتجاه الثانى هو الذى يسمح لنا باعتبار هذا الاتجاه فنا أصيلا.

وسألت:

ـ وكيف تجرى معاناة الدور فى هذا الاتجاه؟ كما فى اتجاهنا؟

ـ تماما، ولكن الهدف هناك مختلف. إذ يمكن معاناة الدور فى كل مرة كما هو الأمر عندنا فى فن المعاناة. ويمكن معاناة الدور مرة واحدة أو عددا من المرات من أجل ملاحظة الشكل الخارجى، وبلورة الشعور بلورة طبيعية، وبعد ملاحظة هذا الشكل يجرى تعلم تكرار بصورة آلية بفضل العضلات المدربة. هذا هو عرض الدور.

على هذا لاتكون عملية المعاناة فى هذا الاتجاه من الفن مرحلة رئيسية فى الإبداع، بل مجرد مرحلة من المراحل الممهدة للعمل الفنى الذى يليه. ويكمن هذا العمل فى البحث عن شكل فنى خارجى للخلق المسرحى من شأنه أن يشرح مضمون هذا الخلق بصورة عيانية. ويتوجه الفنان فى اثناء هذا البحث نحو نفسه قبل كل شئ، ويطمح إلى الإحساس بحياة الشخصية المصورة ومعاناتها ولكنى أكرر بأنه لا يسمح لنفسه بذلك إلا فى منزله أو فى أثناء التدريبات، وليس فى العرض أمام الجمهور.

وقلت مدافعا:

ـ ولكن شوستوف قد سمح لنفسه بذلك فى عرض الاختبار بالذات! وهذا يعنى أن ما قدمه لنا كان فنا من المعاناة.

ولقد وافقنى أحد الطلاب قائلا إنه قد برزت لدى شوستوف فى الدور الذى قام بأدائه أداء بعيدًا عن الصدق، لحظات قليلة من المعاناة الأصيلة الجديرة بفننا.

بيد أن أركادى نيكولايفتش قال محتجا:

ـ لا، فى فننا ـ فن المعاناة ـ يجب أن تجرى معاناة كل لحظة من أداء الدور، وأن يتم تجسيده فى كل مرة بصورة مجددة.

فى فننا، يتم إنجاز الشئ الكثير بطريقة الارتجال حول موضوع واحد معين جرى تثبيته على نحو وطيد. إن إبداعا كهذا من شأنه أن يضفى على الأداء نضارة وعفوية. ولقد انعكس ذلك فى بعض اللحظات الناجحة فى أداء نازفانوف. ولكنى لم ألاحظ عند

شوستوف هذه النضارة، وذلك الارتجال فى إحساسه بالدور، بل على العكس من ذلك، فقد أعجبت بدقته ومهارته الفنية فى بعض الأحيان. ولكن... كانت تشيع البرودة فى أدائه كله، ولقد دفعنى هذا إلى الأعتقاد بأنه قد توطدت لديه بصورة ثابتة على الدوام أشكال من الأداء لا تفسح مجالا للارتجال وتحرم الأداء نضارته وعفويته. ومع هذا كنت اشعر طوال الوقت بأن الأصل الذى أخذت تتكرر النسخ وفقه بمهارة، كان أصلا جيدا وصادقا، وأنه كان يتحدث عن «حياة النفس الإنسانية» الأصيلة، الحية فى الدور. إن صدى عملية المعاناة السابقة هو الذى جعل العرض فنا أصيلا فى بعض من مواضع الأداء .

ـ ولكن من أين جاءنى فن العرض هذا؟

وقال تورتشوف لشوستوف:

ـ لنمعن النظر فى الأمر. ولنتابع من أجل ذلك روايتك بصدد الكيفية التى اتبعتها فى إعداد دور (ياغو) .

وقال باشا متذكرا:

– ولقد استعنت بالمرآة للتحقق من الكيفية التى يجرى بها التعبير عن المعاناة.

ـ هذا أمر خطير. بيد أنه، فى الوقت نفسه، أمر نموذجى بالنسبة لفن العرض.

فهو يعلم الفنان أن ينظر إلى خارج ذاته، وليس إلى أعماق نفسه.

وقال باشا متذرعا:

ـ ولكن المرآة ساعدتنى على رؤية الصورة التى يتم بها التعبير خارجيا عن المشاعر، وعلى فهم هذه المشاعر.

ـ وهل كانت تلك مشاعرك الخاصة أو مشاعر الدور المقلدة؟

ـ مشاعرى الخاصة، ولكن المناسبة لياغو.

وسأل أركادى نيكولايفتش متقصيا:

ـ على هذا، فإن ما كان يثيرك فى استخدامك للمرآة، بصفة رئيسية، هو الكيفية التى كانت تنعكس بها جسمانيا المشاعر التى كنت تعانيها، أى «حياة النفس الإنسانية» بالإضافة إلى الهيئة الخارجية ونمط السلوك.

ـ بالضبط!

ـ وهذا أيضا أمر نموذجي بالنسبة لفن العرض. فهو كونه فنا يحتاج إلى شكل مسرحي لا يعبر عن صورة الدور الخارجية وحسب، بل عن خطه الداخلي أيضاً، أى عن «حياة النفس الإنسانية» بصورة رئيسية.

وتابع باشا متذكرا:

ـ وأذكر أني في بعض المواضع كنت أشعر بالرضى والسرور عندما أرى الانعكاس الصحيح لما كنت أشعر به.

ـ وهل كنت تعمل على تثبيت وسائل التعبير عن الشعور هذه بصورة دائمة؟

ـ لقد ثبتت تلقائيا نتيجة تكرارها الطويل.

ـ ولقد تكوّن لديك في نهاية المطاف شكل خارجي محدد من المعالجة المسرحية الخاصة ببعض أجزاء الدور الناجحة، واضطلعت بتقنية تجسيدها اضطلاعا جيدا؟

ـ هكذا على ما يبدو!

وسأل تورتسوف مختبرا:

ـ وأنت طبعا أخذت تستخدم هذا الشكل في كل مرة، لدى كل تكرار للإبداع، سواء في المنزل أو في أثناء التدريبات؟

واعترف باشا:

ـ بسبب العادة أغلب الظن.

ـ والآن، قل لي: هل كان يظهر هذا الشكل المثبت تلقائيا من المعاناة الداخلية في كل مرة، أم أنه، بعد تلك المرة الأولى التي ولد فيها وتجمد بصورة دائمة، كان يتكرر على نحو آلي دون أي إسهام من الشعور؟

ـ لقد خيل إليّ أني كنت أعانيه في كل مرة.

ـ لا. لم يصل هذا إلى المتفرجين في عرض الاختبار. في فن العرض يقومون بما قمت به أنت: انهم يحاولون استدعاء السمات الإنسانية النموذجية المعبرة عن حياة الدور الداخلية ويقومون بتحديدها. وبعد أن يخلق الفنان لكل من هذه السمات الشكل الافضل الثابت

على الدوام يتعلم تجسيده تجسيداً طبيعياً بصورة آلية دون أى إسهام من شعوره فى لحظة الأداء أمام الجمهور. ويتم بلوغ ذلك بمساعدة عضلات الجسم والوجه المدربة، وبقدرة الصوت والنبرات ومجمل تقنية الفن ووسائله الماهرة، وبفضل التكرار اللامتناهى. وتكون الذاكرة العضلية متطورة إلى أبعد الحدود عند هؤلاء الفنانين من مدرسة العرض.وبعد أن يعتاد الفنان استنساخ الدور بصورة آلية، يكرر عمله دون أن يصرف قوى عصبية أو روحية. لا بل إن هذه الأخيرة تعتبر زائدة وضارة فى أثناء الإبداع أمام الجمهور، لأن كل استثارة من شأنها أن تهدم سيطرة الفنان عَلى نفسه، وأن تغير من الرسم والشكل المثبتين بصورة دائمة. أما عدم الوضوح أو التردد فى التعبير عن الشكل فيفسد الانطباع الذى يتركه هذا الشكل.

ذلك كله يتعلق، إلى هذا الحد أو ذاك، بالمواضع المشار إليها من أدائك لدور (ياغو). والآن، تذكر ماذا حدث أثناء عملك فيما بعد.وراح شوستوف يتذكر:

ـ لم ترضنى مواضع الدور الأخرى وشخصية (ياغو) ذاتها. ولقد اقتنعت بذلك بمساعدة المرآة أيضا. فخطر ببالى، وأنا أفتش فى ذاكرتى عن نموذج مناسب، أحد معارفى ممن لايمت بصلة إلى الدور، بيد أنه، على الرغم من ذلك، كان تجسيدا ناجحا كما خيل إلىّ، للخبث والحقد والغدر.

ـ فأخذت أنت تنظر إليه من جانب وتكيف نفسك طبقا له؟

ـ نعم.

ـ وماذا فعلت بذكرياتك؟

وباعتراف باشا قائلا:

ـ فى الحقيقة أنى اكتفيت بنسخ عادات صاحبى الخارجية. كنت أراه فى خيالى يمشى ويقف ويجلس، أما أنا فكنت أنظر إليه من جانب وأكرر كل مايفعل.

ـ هذا خطأ كبير! فقد خنت بذلك فن العرض وانصرفت إلى مجرد المحاكاة الكاريكاتورية والنسخ والتقليد مما ليس له أية علاقة بالإبداع.

ـ وماذا كان على أن أفعل لأغرس الشخصية التى أخذتها من الخارج مصادفة فى (ياغو)؟

ـ كان عليك أن تتمثل فى نفسك المادة الجديدة، وأن تنعشها بابتداعات خيال مناسبة كما يتم ذلك فى اتجاهنا ـ فن المعاناة.

ويتعين عليك أيضا بعد أن تنغرس المادة المنتعشة فى نفسك، ويتم تكوين شكل الدور فى خيالك أن تقبل على عمل جديد يتحدث عنه بشكل معبر أحد أفضل ممثلى فن العرض وهو الفنان الفرنسى الشهير (كوكلان الاكبر)*

ويخلق الممثل لنفسه نموذجا فى خياله، ومن ثم مثله مثل الرسام يلتقط كل سمة وينقلها إلى نفسه بدلا من الخيش...».

كان أركادى نيكولايفتش يقرأ فى كراسة (كوكلان) التى قدمها له إيفان بلاتونوفيتش: «إنه يرى زيا معينا يرتديه (طرطوف) فيرتديه. يرى مشيته فيقلدها، يلاحظ سمة معينة من سمات شخصية بطله المتخيلة فيصورها. إنه يكيف وجهه تبعا لهذه السمات حتى يبدو وكأنه يفصل جلده هو، يقصه ويخيطه إلى أن يشعر الناقد القابع فى أناه الأولى بالرضا، ويعثر على الشبه المطلوب (بطرطوف) وليس هذا كل شئ، والا فإن ما ينتج عن ذلك سيكون مجرد شبه خارجى، مثيل الشخصية وليس الشخصية ذاتها. على الممثل أن يجعل (طرطوف)، يتحدث بذلك الصوت الذى يخيل إليه أنه سمعه عند (طرطوف). وأخيرا عليه، كيما يحدد سير الدور كله، أن يجعله يتحرك ويمشى ويشير بيديه ويسمع ويفكر مثلما يفعل (طرطوف) أى عليه أن يصنع روح (طرطوف) عند ذلك فقط ستكون الشخصية جاهزة، وسيكون فى الإمكان وضعها فى إطارها على الخشبة.

ولسوف يقول الجمهور عندئذ: «هاهوذا . طرطوف»... أو أن عمل الممثل كان رديئا».

وقلت قلقا:

ـ بيد أن هذا أمر فى غاية الصعوبة والتعقيد!

ـ نعم إن (كوكلان) نفسه يعترف بذلك. فهو يقول: إن الممثل لا يعيش، بل يؤدى. إنه يظل باردا إزاء موضوع أدائه، بيد أن فنه يجب أن يكون كاملا». وأضاف تورتسوف:

ـ وبالفعل، فإن فن العرض يتطلب الكمال كيما يظل فنا.

وقلت مستفهما:

ـ أليس من الأسهل أن نولى الطبيعة والإبداع الطبيعى والمعاناة الأصلية ثقتنا؟

---

* ـ انظر ترجمتنا لكتاب كوكلان الأكبر «الفن والممثل» ـ منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٦.

ـ إن (كوكلان) يعلن واثقا من نفسه فى هذا الصدد: «الفن ليس هو الحياة الواقعية، بل ليس انعكاسا لها أيضا. الفن هو خالق فى حد ذاته. إنه بخاصيته المجردة يخلق حياته الرائعة الخاصة خارج حدود الزمان والمكان».

ونحن لا نستطيع، بالطبع. أن نوافق على هذا التحدى المتعالى ضد الطبيعة الإبداعية هذا الفنان الوحيد الذى لايضاهى ويتصف بالكمال.

وقلت مستثارا:

ـ وهل يعقل أنهم يؤمنون بالفعل أن تقنيتهم أقوى من الطبيعة ذاتها؟ ما هذا الضلال!

ـ هم يؤمنون بأنهم يخلقون حياتهم الفنية الخاصة والأفضل. ليست تلك الحياة الإنسانية الواقعية التى نعرفها فى الواقع، بل حياة أخرى جرى تصحيحها من أجل الخشبة.

لهذا السبب نجد أن الممثلين فى مدرسة العرض يعانون كل دور بصورة إنسانية صحيحة فى البداية فقط، أى فى مرحلة العمل التحضيرى، بيد أنهم ينتقلون فى لحظة الإبداع ذاتها على الخشبة إلى المعاناة الشرطية. ومن أجل تبرير هذه المعاناة يأتون بذرائع تقول إن المسرح والعرض المسرحى شرطيان، والخشبة كثيرة جدا بالوسائل وعاجزة عن إعطاء توهم الحياة الحقيقية. لهذا يتعين على المسرح أن يحب الشرطيات لا أن يتجنبها.

هذا الطراز من الإبداع فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال، إنه مؤثر أكثر مما هو قوى، والشكل فيه أمتع من المضمون، وهو يؤثر فى السمع والبصر أكثر من تأثيره فى الروح. ولذلك فهو يعجبنا أكثر مما يحرك عواطفنا.

حقا يمكن تلقى انطباعات كبيرة من هذا الفن أيضا. بيد أنها تستحوذ عليك فى أثناء تقبلها، وتحفظ عنها ذكريات جميلة، إنها ليست تلك الانطباعات التى تبعث الدفء فى الروح وتقع منها موقعاً عميقاً. وتأثير هذا النوع من الفن هو تأثير قوى، ولكنه تأثير لا يدوم. انك تدهش منه أكثر مما تؤمن به، ولذلك لا ينفذ إلى الأعماق، ويدخل فى نطاق هذا الفن وإمكاناته كل ماهو مذهل بعدم توقعه وجماله المسرحى أو ما يتطلب حماسة بهية ولكن هذه الإمكانات اما أن تبدو فخمة جدا أو سطحية للغاية من أجل التعبير عن المشاعر العميقة. إن رهافة الشعور الإنسانى وعمقه لا يخضعان للوسائل التقنية، فهما يحتاجان إلى عون الطبيعة ذاتها فى لحظة المعاناة الطبيعية وتجسيدها. ومع ذلك كله، ينبغى الاعتراف بأن عرض الدور عرضا تمليه المعاناة الاصيلة هو إبداع وفن.

أخذ غوفوركوف اليوم يؤكد بحماسة كبيرة فى الدرس أنه ممثل من مدرسة العرض، وأن أسس هذا الاتجاه قريبة من روحه، وأن شعوره الفنى إنما ينزع تحديدا إلى توطيد هذه الأسس التى هو معجب بها، وبأنه يفهم الابداع على هذه الصورة بالضبط وليس على نحو آخر. ولقد أبدى أركادى نيكولايفتش ارتيابه فى صحة هذه التأكيدات وقال إن المعاناة فى فن العرض ضرورية فى حين أن غوفوركوف لايضعه بقدرته على الاضطلاع بهذه العملية، سواء فى أثناء العمل على الخشبة أو فى البيت. ولكن المجادل أكد بأنه يشعر دائما وعلى نحو قوى بكل ما يفعل أو يعانى على الخشبة.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ إن كل امرئ فى كل لحظة من لحظات حياته يحس بشئ ما ويعانى. ولو أنه كان لا يحس بشئ لأمسى فى عداد الموتى. إن المهم هو الشئ الذى تجرى معاناته على الخشبة، أهو مشاعركم الخاصة المشابهة لحياة الدور، أم هو شئ آخر لا يمت إلى هذه المشاعر بصلة؟

غالبا ما يصوغ الممثلون ـ حتى ذوى الخبرة منهم ـ فى البيت ماليس له أية أهمية ولا يعتبر جوهريا أبدا بالنسبة للدور والفن وينقلونه إلى الخشبة. وهذا ما حدث لكم جميعا. فمنكم من قدم لنا فى العرض صوته ونبرته المؤثرة وتقنيته فى الأداء. وآخرون راحوا يسلون النظارة بالجرى النشيط والقفزات الشبيهة بقفزات الباليه، والمبالغة المستميتة فى الأداء والإشارات والأوضاع الجميلة، وباختصار، حملوا معهم إلى الخشبة مالا تحتاج إليه الشخصيات التى قاموا بتصورها.

وأنت، ياغوفوركوف، لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلى، ولا من ناحية معاناته، ولا من حيث هو عرض، بل من ناحية أخرى تماما. ومع ذلك تعتقد أنك خلقت شيئا ما فى الفن. ولكن، لايمكن أن يجرى الحديث عن إبداع أصيل إذا لم يكن ثمة شعور حى مشابه لذلك الشعور المفترض لدى الشخصية.

ولذلك، لا تخدع نفسك، والأفضل أن تحاول إدراك أين يبدأ الفن الأصيل وأين ينتهى. وأن تفهم ذلك على نحو أعمق. عندئذ ستقتنع أن أداءك لم يكن يمت إلى هذا الفن بصلة.

ـ وما يكون أدائى اذن؟

ـ إنه صنعة. حقا، ليس صنعة رديئة، إذ ينطوى على أساليب تم صوغها صوغا لائقا من أجل تقرير الدور وتصويره تصويرا شرطيا.

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التى أثارها غوفوركوف، وأنتقل مباشرة إلى شرح تورتسوف بصدد الحدود التى تفصل بين الفن الأصيل والصنعة.

ـ لا وجود لفن أصيل دون معاناة. ولذلك فإن هذا الفن يبدأ حيث يبدأ الشعور. وسأل غوفوركوف:

ـ والصنعة؟

ـ إنها تبدأ حيث تنتهى المعاناة الإبداعية، أو حينما ينتهى عرض نتائجها. بينما تعتبر عملية المعاناة ضرورية فى فن المعاناة وفى فن العرض، نجد أن هذه العملية غير ضرورية وعرضية فى الصنعة. إن الممثلين من هذا النوع لا يستطيعون خلق كل دور على انفراد، لأنهم غير قادرين على معاناة الشئ المعاش أو تجسيده. إنهم قادرون فقط على قراءة النص بصورة تقريرية، وعلى مصاحبة هذا النوع من التقرير بوسائل أداء مسرحى ثم صوغها صوغا ثابتاً. وهذا ما يجعل مهمات الصنعة سطحية للغاية.

وسألت:

ـ وأين تتجسد هذه السطحية؟

ـ ستفهم ذلك بصورة أفضل عندما تعرف من أين جاءتنا وسائل الأداء الصنعى التى نسميها فى لغتنا بالقوالب التمثيلية الجامدة. وإليكم كيف نشأت هذه القوالب، وكيف تم صوغها:

لكى تعبر عن مشاعر دور ما لابد لنا من أن نعانى بأنفسنا مشاعر مشابهة حتى يتسنى لنا معرفتها. إن محاكاة الشعور نفسه أمر مستحيل، ولا يمكننا سوى تقليد نتائج تجلياته الخارجية. بيد أن الممثلين الصنع عاجزون عن معاناة الدور. وهم، لهذا السبب، غير قادرين أبدا على معرفة النتائج الظاهرية لهذه العملية الإبداعية.

ما العمل إذن؟ كيف نعثر على شكل خارجى دون أن يوحى به شعور داخلى ما؟ كيف نعبر بالصوت والحركات عن نتائج معاناة لا وجود لها؟ ليس أمامنا من سبيل سوى اللجوء إلى زيف تمثيلى شرطى سطحى فى الأداء لا يعدو عن كونه تصوير مشاعر دور

غريبة غير معاشة لا يدركها الممثل نفسه الذى يقوم بأداء الدور أداء خارجيا شكلياً، وعلى قدر عظيم من البدائية. إن هذا مجرد محاكاة كاريكاتورية سطحية.

إن ممثل الصنعة يقدم للمتفرجين، بمساعدة الإيحاء والصوت والحركات، مجرد قوالب خارجية جامدة يزعم أنها تعبر عن «حياة النفس الإنسانية» الداخلية فى الدور، وقناعا ميتا من مشاعر لا وجود لها. ولقد تم من أجل هذا الأداء الخارجى المزيف صوغ تشكيلة كبيرة من الأساليب التصويرية التمثيلية الممكنة، حيث يزعمون أنها تعبر بوسائل خارجية عن مختلف المشاعر التى يمكن أن نلتقيها فى الممارسة المسرحية، اننا لا نعثر فى هذه الوسائل الصنعية على الشعور نفسه، بل على محاكاة كاريكاتورية له وشبه خارجى مفترض لنتائجه، كما لانجد فيها مضمونا روحيا، بل مجرد وسيلة خارجية يزعمون أنها تعبر عن هذا المضمون.

وتحافظ التقاليد الصنعية الموروثة من السلف على بعض هذه الوسائل الثابتة دوما مثل: وضع اليد على القلب تعبيرا عن الحب، وتمزيق ياقة القميص أو السترة لدى التعبير عن الموت. كما أن بعضها الآخر مأخوذ بشكله الجاهز من المعاصرين الموهوبين (مثل فرك الجبين بظاهر اليد كما كانت تفعل فيرا فيود وروفنا كوميسا رجيفسكايا فى لحظات الدور التراجيدية). وأخيرا من الوسائل مايخترعه الممثلون أنفسهم.

وثمة أسلوب خاص في الصنعة من أجل قراءة الدور بصورة تقريرية، أى من أجل الصوت والنطق والكلام (ارتفاعات وانخفاضات صوتية مبالغ بها فى لحظات حساسة من الدور يتعمدون أداءها فى تهدجات (تريمولات)* تمثيلية خاصة أو تنحيقات (فيوريتورات)** صوتية إنشادية مميزة. وهناك وسائل مخصصة للمشية (ممثلو الصنعة لا يمشون على أرض المسرح، بل يخطرون) وللحركات والأفعال والتشكيل الجسمانى والأداء الخارجى (وهذه قوية على نحو خاص لدى ممثلى الصنعة وهى تقوم على أساس من الجمالية الممجوجة لا الجمال، وثمة وسائل للتعبير عن مختلف المشاعر والانفعالات الإنسانية (الكشف عن الأسنان وإدارة المقلتين فى محجريهما فى أثناء الغيرة، كما يفعل نازفانوف، وتغطية العينين والوجه كله بالكفين بدلا من البكاء، والإمساك بالشعر فى حالات اليأس) وثمة وسائل أخرى لتقليد عدد كبير من الشخصيات والأنماط من مختلف

---

* (Tremolo إيطالى) المعنى الحرفى: مهتز، وهو إعادة صوت واحد إعادة سريعة متكررة.

** (Fioritura إيطالى) المعنى الحرفى: الازدهار. وهى مقطع زخرفى يزين اللحن كان يستخدم بصورة رئيسية فى أوبرا القرن الثامن عشر الإيطالية.

فئات المجتمع، (فالفلاحون يبصقون على الأرض ويمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم، والعسكريون يطقطقون بالمهاميز المثبتة فى أحذيتهم، والنبلاء يلعبون بالمناظير (لورنيت) وهناك وسائل مخصصة لتصوير العصور (الإشارات الأوبرالية لتصوير العصور الوسطى وترقيص الأرجل لتصوير القرن الثامن عشر)، وثمة وسائل أخرى لأداء مسرحيات وأدوار بكاملها (رئيس البلدة)*، انحناء الجسم فى اتجاه الصالة على نحو خاص، ووضع راحة اليد على الشفاه فى حالة الأداء الجانبى (Aparte). ولقد أصبحت جميع هذه العادات التمثيلية عادات تقليدية مع مرور الزمن.

وهكذا يجرى صوغ إلقاء تمثيلى عام، ونمطية جامدة فى قراءة الدور يصاحبان بمؤثمرات حسية وجمالية أوضاع وإشارات مسرحية خاصة محسوبة بشكل مسبق.

ويعاد صنع وسائل الأداء الآلية الجاهزة بسهولة بفضل عضلات الممثلين الصنع المدربة، حيث يجرى التعود على هذه الوسائل لتصبح طبيعة ثانية لهم تحل محل طبيعتهم الإنسانية على الخشبة.

وسرعان ما يبلى قناع الشعور هذا المثبت بصورة دائمة، ويفقد إشارته الضعيفة إلى الحياة، ويتحول إلى مجرد قالب تمثيلى آلى جامد أو دلالة خارجية شرطية. وتشكل سلسلةطويلة من هذه القوالب الجامدة المقررة بصفة دائمة طقوسا تمثيلية تصويرية، أو مراسم تصاحب تقرير المسرحية الشرطى. إن الممثلين من مذاهب الصنعة، يريدون استبدال المعاناة الحية الأصلية والإبداع بوسائل أداء خارجية مختلفة. بيد أن الشعور الأصيل لا يخضع إلى التعبير بوسائل الصنعة الآلية.

ومازال بعض هذه القوالب الجامدة يتمتع بخاصية تأثير مسرحية، أما القسم الأعظم منه فهو مهين بما فيه من رداءة الذوق، وضآلة الاستيعاب، وسطحية العلاقة بالشعور الإنسانى، أو ببساطة، بما فيه من غباء.

بيد أن الزمن والعادة الطويلة يجعلان حتى من الأمور الشائهة أو الخالية من المعنى شيئا قريبا ومألوفا (من ذلك، مثلا، تصعيرات الممثلين الكوميديين فى مسرحيات الأوبريت، والعجوز الكوميدية المتصابية، وأبواب الصالة المسرحية التى تفتح على مصراعيها تلقائيا لدى دخول بطل المسرحية وخروجه، حيث يعتبر بعضهم ذلك كله ظواهر طبيعية تماما فى المسرح).

---

* شخصية رئيسية فى مسرحية الكاتب الروسى الكبير نيكولاى غوغول «المفتش».

لهذا السبب، دخلت حتى القوالب الجامدة المصطنعة فى الصنعة، وصارت الآن فى عداد مراسم الطقس المسرحى، وثمة قوالب جامدة أُخرى انحطت إلى درجة لم يعد معها فى الإمكان معرفة أصلها على الفور. لقد تحولت الوسيلة المسرحية التى فقدت جوهرها الداخلى الذى تولدت عنه إلى شرطية مسرحية ليس لها أية صلة بالحياة الحقيقية، وهى، لهذا السبب، تشوه طبيعة الفنان الإنسانية. ونجد كثيرا من هذه القوالب الشرطية الجامدة فى فن الباليه وفن الأوبرا وعلى وجه الخصوص فى التراجيديا الكلاسيكية المزيفة التى يريدون فيها أن يعبروا عن معاناة الأبطال المعقدة السامية بوسائل صنعية مقررة سلفا بصورة دائمة (من ذلك الجمالية المصطنعة أو المرونة المفرطة، و «انتزاع» القلب من الصدر فى لحظات اليأس، وهز الأيدى للتعبير عن الرغبة فى الانتقام ورفع الأذرع للضراعة والابتهال).

ويعتقد الممثل الصنعى أن مهمة الإلقاء التمثيلى العام (ومن ذلك الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الشاعرية، والرتابة المملة لدى التعبير عن الشعر الملحمى، والإلقاء التمثيلى الجهورى لدى التعبير عن الحقد، والدموع الزائفة التى ترشح من الصوت لدى التعبير عن فداحة الخطيب) تكمن فى إضفاء طابع النبل على صوت الممثل ونطقه وحركاته، وجعل ذلك كله جميلا وقويا بتأثيره المسرحى وتعبيره الفنى. بيد أنهم للأسف، لا يفهمون النبل بصورة صحيحة دائما، ويتصورون الجمال بصورة غير محددة، أما الخاصية التعبيرية فغالبا ما يمليها عليهم الذوق المنحط الذى هو فى الحياة أكثر من الذوق السليم. من هنا نشأ التزويق بدلا من النبل، والجمال الممجوج بدلا من الجمال الحقيقى، والتأثير المسرحى بدلا من قوة التعبير. وبالفعل، ابتداء من الإلقاء الشرطى والنطق وانتهاء بمشية الممثل وإشارته، ذلك كله، راح يوظف فى خدمة الجانب الصارخ من المسرح. هذا الجانب الذى يعوزه الكثير من التواضع كيما يصبح جانبا فنيا.

لقد تحول كل من الإلقاء الصنعى ومرونة جسم الممثل إلى مجرد مؤثر من مؤثرات العرض، ونبل مبالغ فى تزويقه، ولقد نشأ عنهما نوع من الجمال المسرحى المصطنع.

لايمكن للقالب الشرطى الجامد أن يحل محل المعاناة.

بيد أن المصيبة تكمن فى إن القالب الجامد لزق وملحاح بطبيعته. إنه ينفذ إلى الإنسان كالصدأ، ويتغلغل إلى الأعماق ما إن يجد منفذا إليها، وهو يتكاثر ويسعى إلى الاستيلاءعلى جميع أجزاء الدور وجهاز التعبير عند الممثل. إن القالب الجامد يملأ كل

مكان فارغ فى الدور لمّا يحتله الشعور الحى بعد ويتوطد هناك. بالإضافة إلى ذلك، غالبا ما يبرز القالب الجامد ويتقدم إلى أمام قبل أن يستيقظ الشعور ويحجبه. لهذا ينبغى أن يكون الممثل يقظا ليمنع عن نفسه خدمات القالب الجامد الملحاح. ويصدق كل ما قيل على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الأصيل أيضا. ويمكن القول عن الممثلين من الطراز الصنعى إن مجمل نشاطهم المسرحى إنما يفضى إلى اختيار القوالب الجامدة وتركيبها بمهارة. ويتمتع بعض هذه القوالب بجماله الخاص المصطنع وخاصيته فى الإمتاع، حتى أن المتفرج غير المجرب قد لا يلاحظ أن هذه القوالب ما هى إلا عمل من أعمال التمثيل الآلى.

ولكن القوالب التمثيلية الجامدة لا تستطيع فى حد ذاتها استثارة المتفرجين مهما بلغت حدا من الكمال. وهى لذلك تحتاج إلى بعض المؤثرات الإضافية، وهذه المؤثرات هى وسائل خاصة نطلق عليها تعبير العاطفة التمثيلية. إن العاطفة التمثيلية ليست عاطفة أصلية أو معاناة فنية حقيقية للدور، بل هى مجرد إثارة مصطنعة لأطراف الجسم.

فاذا ما شددنا قبضتنا، مثلا، وضغطنا بقوة على عضلات الجسم ، أو أخذنا نتنفس بصورة تشنجية، نستطيع بذلك أن ندفع أنفسنا إلى توتر جسمانى شديد غالبا ما تستقبله الصالة على أنه مظهر من مظاهر الحيوية الداخلية القوية التى تستثيرها عادة المشاعر القوية ويمكن التحرك بسرعة وإبداء القلق بروح باردة ودونما سبب، أى بصورة غير محددة ولسوف يخلق ذلك شبها ضعيفا بحالة التهيج الجسمانى.

ويثير الممثلون من الطراز الأكثر عصبية العاطفة التمثيلية فى أنفسهم بتهييج أعصابهم تهيجا مصطنعا، وينشأ عن ذلك نوع من الهستيريا المسرحية أو النسائية الهستيرية أو النشوة المريضة التى غالبا ما تكون بلا مضمون، مثلها فى ذلك مثل التهيج الجسمانى المصطنع إننا فى كلتا الحالتين لسنا إزاء أداء فنى، بل أمام أداء مصطنع، ولا نتعامل مع مشاعر الإنسان ـ الفنان الحية المكيفة طبعا للدور الذى يؤديه، بل مع عاطفة تمثيلية، بيد أن هذه العاطفة، على الرغم من ذلك، تبلغ هدفها، وتعطى إشارة ما إلى الحياة فتترك انطباعا معينا لأن الناس المتخلفين فنيا لا يميزون فى نوعية هذا الانطباع ويرتضون بتقليد فظ، وغالبا ما يكون الممثلون من هذا النوع واثقين من أنهم يعملون لخدمة الفن الاصيل،غير مدركين أنهم ببساطة يتعاطون الصنعة المسرحية.

.. .. عام (..) ١٩

في حصة اليوم، استأنف أركادى نيكولايفتش تحليل عرض الاختبار.

ولقد كان نصيب المسكين فيونتسوف من التعنيف أكثر من غيره. فأركادى نيكولايفتش لم يعترف بأدائه حتى على أنه صنعة.

وتدخلت في الحديث:

ـ وما يكون أداؤه إذن؟

ـ إنه أبشع أنواع التكلف.

وسألت بصورة عارضة:

ـ وهل كان أدائى خاليا من هذا التكلف؟

ـ لا!

وهتفت برعب:

ـ أين؟! لقد قلت لى بأنى كنت أؤدى على السجية!

ـ ولقد أوضحت أن هذا الأداء يتكون من لحظات إبداع حقيقى تتناوب مع لحظات أخرى...

وأفلت السؤال منى:

ـ من الصنعة؟

ـ من أين لك الصنعة، فهى تتأتى بالعمل الطويل كما هو الأمر عند غوفوركوف، أما أنت فلم يكن لديك الوقت لذلك، ولهذا السبب أخذت تحاكى البربرى محاكاة كاريكاتورية بوساطة قوالب جامدة لا يستشعر فيها أى نوع من التقنية كالتى نجدها عند الهواة. إن التقنية لابد منها في الفن والصنعة على السواء.

ـ ومن أين جاءتنى هذه القوالب الجامدة مادمت أصعد الخشبة للمرة الأولى؟

ـ أعرف فنانتين لم تريا أيا من المسارح أو العروض أو التدريبات المسرحية، ومع ذلك قامتا بأداء إحدى التراجيديات بقوالب جامدة مغرقة في الابتذال والانحطاط.

ـ إذن، كان أدائى مجرد تكلف من أعمال الهواة.

وأكد أركادى نيكولايفتش:

ـ نعم! مجرد تكلف لحسن الحظ.

ـ ولماذا «لحسن الحظ» هذه؟

ـ لأن النضال ضد التكلف الذى تتصف به أعمال الهواة أسهل من النضال ضد الصنعة المتأصلة. إن المبتدئين مثلكم، إذا كانت لديهم موهبة، قادرون على أن يشعروا جيدا بالدور ولو للحظة، ولكن ليس فى استطاعتهم التعبير عن مجمل الدور بشكل فنى متماسك لهذا نراهم يلجئون دائما إلى التكلف. ولا ضير من هذا التكلف فى المراحل الأولى، ولكن لا ينبغى أن ننسى أنه ينطوى على خطر كبير، ويجب النضال ضده منذ الوهلة الاولى حتى لا ينمى الممثل فى نفسه مثل هذه العادات التى تشوهه وتصدّع موهبته الطبيعية. حاولوا أن تدركوا إذن أين يبدأ كل من الصنعة والتكلف العادى وأين ينتهيان.

ـ وأين يبدأ كل منهما؟

ـ سأحاول أن أشرح لك هذا معتمدا عليك أنت، أى سآخذك مثالا على ما أقول. فأنت إنسان ذكى ولكن، لسبب ما، كان كل مافعلته فى عرض الاختبار سخيفا باستثناء بعض اللحظات. أحقا أنك تؤمن بأن البربر أو المغاربة الذين اشتهروا أيام مجدهم بالتهذيب كانوا أشبه بالحيوانات المتوحشة التى تروح وتجىء حبيسة فى قفص؟ إن المتوحش الذى صورته كان يزمجر حتى فى حديثه الهادئ مع الياور ويكشر عن أسنانه ويدير عينيه فى محجريهما. من أين جاءك هذا التفسير؟ اشرح لنا كيف وجدت هذه السخافة طريقها إليك؟ ترى، هل لأن الأشياء السخيفة تصبح أمورا ممكنة عند الممثل التائه الذى أضاع طريقه الإبداعية؟

ووصفت طريقة إعدادى الدور فى البيت بصورة تفصيلية كبيرة، وسقت تقريباً كل ماهو مسجل لدىّ فى دفتر المذكرات اليومية. كما نجحت فى عرض شئ ما بوساطة الأفعال، لابل إنى وضعت الكراسى وفقا لترتيب الأثاث فى غرفتى من أجل إيضاح أكبر.

ولقد ضحك أركادى نيكولايفتش كثيرا فى بعض المواضع التى كنت أعرضها. ثم قال عندما انتهيت من الوصف.

ـ انظروا كيف يتولد أردأ نوع من أنواع الصنعة. وهذا يحدث، قبل كل شئ، عندما تأخذ على عاتقك أداء عمل هو أكبر من طاقتك، عمل لاتعرفه ولا تشعر به.

لقد بدا أن مهمتك الرئيسية فى عرض الاختبار هى أن تذهل المتفرجين وتصعقهم بماذا؟ ترى، بمشاعر عضوية أصيلة تناسب الشخصية المصورة؟ ولكن لم تكن هذه المشاعر موجودة لديك. كما لم تكن ثمة شخصية حية متكاملة تستطيع أن تستنسخها ولو نسخا خارجيا على الأقل. فماذا بقى أمامك من شئ تفعله؟ التمسك بأى سمة عابرة تبرق فى ذهنك مصادفة. فعندك، كما هو الأمر بالنسبة لكل امرئ، الكثير مما يتم حفظه لطوارئ الحياة. إن ذاكرتنا تحفظ الانطباعات بصورة ما. ولدى الحاجة تظهر هذه الانطباعات بصورة معبرة. ونحن قلما نهتم فى أثناء هذا التعبير السريع و «العام» بأن يكون تعبيرنا مطابقا للواقع، بل نكتفى بسمة معينة أو إشارة واحدة. لا بل إن الممارسة الحياتية ذاتها قد وضعت أنماطاً جامدة أو دلالات تصويرية خارجية من أجل تجسيد هذه الصور الفنية. فاذا ما قيل لأى منا: قم الآن، ودون أى إعداد، بدور «المتوحش» «بصفة عامة»، فإنى أؤكد لكم بأن الغالبية العظمى سوف تفعل ما فعلته أنت فى أثناء العرض، ذلك لأن التحرك السريع والزمجرة والكشف عن الأسنان وتحريك حدقتى العينين لإظهار بياضهما، ذلك كله، قد اندمج فى مخيلتنا منذ القدم مع تصورنا الخاطئ عن الإنسان المتوحش.

هذه الوسائل «العامة» متوافرة لدى كل شخص، وتستخدم من أجل التعبير عن الغيرة والغضب والاضطراب والسعادة واليأس وغير ذلك من العواطف الإنسانية، وهى تستخدم بمعزل عن الطريقة التى يحس بها الإنسان بهذه العواطف، أو زمن هذا الإحساس وظروفه. إن هذا النوع من «الأداء»، أو بالأحرى هذا التصنع فى الأداء هو سطحى وبدائى إلى درجة مضحكة: فلكى يعبروا عن القوة التى لا وجود لها فى الواقع لديهم ينفجرون بالصراخ، ويزيدون من إيحاء الوجه فيصلون به حد المبالغة، ويضخمون تعبيرية الحركات والأفعال، ويلوحون بالأيدى ويضغطون بها على الرأس... إن وسائل الأداء هذه متوافرة لديك أيضا، ولكنها قليلة عندك لحسن الحظ. لهذا لم يكن غريبا أن تستنفدها خلال ساعة عمل. إن وسائل الأداء المصطنعة هذه تظهر تلقائيا وعلى الفور، وهى سرعان ما تبعث على السأم. وعلى العكس تماما، لا تتأتى وسائل التعبير الفنى الأصيلة إلا بصعوبة، ويتطلب خلقها للتعبير عن حياة الدور وقتا طويلا. بيد أنها فى المقابل لا تبعث على السأم أبدا، وتتحدد تلقائيا، وتتطور باستمرار، وتستحوذ دائما على الفنان وعلى المتفرجين. لهذا السبب نجد أن

الدور الذى يقوم على أساس وسائل الأداء الطبيعية دائم النمو، أما الدور الذى يقوم على أساس من التكلف والتصنع المبتذل، فنجده سرعان ما يمسى دورا آليا، عديم الروح.

هذه القوالب «الإنسانية العامة»الجامدة التى تشبه ـ إذا جاز الوصف ـ لفيفا من الحمقى الخدومين هى أشد خطرا علينا من ألد الأعداء. هذه القوالب تقبع فى داخلك وفى داخل كل إنسان. ولقد استخدمتها بدورك على الخشبة لأنك لمّا تستحوذ بعد على قوالب جاهزة تقوم على صوغها التقنية الصنعية.

وكما نرى، يبدأ كل من التكلف والصنعة من حيث تنتهى المعاناة. بيد أن الصنعة منظمة ومكيفة لاستبدال التكلّف العادى بالشعور، وتستخدم فى ذلك قوالب جامدة مصوغة، بينما التكلف لا يضطلع بمثل هذه القوالب المصوغة ويستخدم دونما تمييز كل مايقع عليه من قوالب «إنسانية عامة» جامدة أو «سلفية» لم تشحذ، ولم يجر صوغها من أجل المسرح.

إن ما حدث لك أمر يمكن فهمه وتبريره بالنسبه لمبتدئ. ولكن كن حذرا فى المستقبل فمن التكلّف السطحى والقوالب «الإنسانية العامة» الجامدة يتم صوغ أردأ أنواع الصنعة فى نهاية المطاف. ولذلك لا تجعل هذا التكلف ينمو ويتطور.

ومن أجل تحقيق ذلك، ثابر فى النضال ضد القوالب الجامدة من جهة، وتعلّم فى الوقت نفسه، معاناة الدور، ليس فى لحظات متفرقة من العرض وحسب كما حدث فى «عطيل»، بل طوال الوقت الذى تعبر فيه عن حياة الشخصية المصورة.

بهذا ستقدم العون لنفسك بالابتعاد عن «الإداء على السجية» وبالانضواء تحت لواء فن المعاناة.

.. .. عام (..) ١٩

لقد تركت كلمات أركادى نيكولايفتش فى نفسى انطباعا كبيرا. لابل إن ثمة لحظات قادتنى فيها تفكيرى إلى أنه ينبغى أن أهجر الدراسة.

لهذا السبب، عندما التقيت مع تورتسوف فى حصة اليوم، تابعت أسئلتى. وكنت أود التوصل إلى استنتاج عام من كل ما قيل فى الحصص السابقة. ولقد توصلت فى نهاية المطاف إلى أن أدائى هو عبارة عن خليط من لحظات الإلهام، أى من أفضل ما هو موجود فى عملنا، من لحظات التكلف التى تعتبر أردأ ما فى هذا العمل.

وقال لى تورتسوف مطمئنا:

ـ ليس هذا أسوأ ما فى الأمر، فما فعله آخرون لهو أسوأ وأشد خطرا. إن هوايتك السطحية يمكن علاجها، أما أخطاء هؤلاء فتصدر عن مبدأ واعٍ ولا يتسنى دوما تغييره أو انتزاعه من جذوره المتأصلة لدى الفنان.

ـ وما هو هذا الشيء؟

ـ سوء استغلال الفن.

وسأل الطلاب:

ـ وأين يكمن هذا الاستغلال؟

ـ فيما فعلته فيليامينوفا على سبيل المثال.

وقفزت فيليامينوفا من مكانها من شدة وقع المفاجأة:

ـ أنا؟! وماذا فعلت؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش:

ـ لقد عرضت علينا ذراعيك وساقيك وقوامك كله. فهذا مايمكن رؤيته بصورة أفضل عندما يتم عرضه على الخشبة.

وسألت جميلتنا المسكينة وقد تملكتها الحيرة:

ـ أنا؟ أنا عرضت ذراعىّ وساقىّ؟

ـ نعم، بالضبط: لقد عرضت ذراعيك وساقيك.

وراحت فيليامينوفا تغمغم بإلحاح:

ـ شئ مخيف! ما أفظع هذا! غريب أنا فعلت ذلك دون أن ألاحظ شيئا؟

ـ هذا ما يحدث دوما مع العادات المتأصلة.

ـ ولماذا امتدحتنى إذن؟

ـ لجمال ساقيك وذراعيك.

ـ وما وجه السوء فى هذا كله؟

ـ فى أنك أخذت تغنجين للصالة ولم تقومى بأداء المشهد.

لم يكتب شكسبير «ترويض الشرسة» من أجل ذلك، أى من أجل أن تعرض الطالبة فيليامينوفا مفاتن ساقيها للمتفرجين وتغنج للمعجبين. لقد كان عند (شكسبير) هدف آخر ظل غريبا عنك ومجهولا لنا.

للأسف، غالبا مايستغل فننا من أجل أهداف غريبة تماما عنه.. أنت من أجل عرض جمالك، وآخرون كيما يحققوا لأنفسهم الشهرة والنجاح الذى يعتمد على الألق الخارجى وروح الوصولية. تلك ظواهر اعتيادية فى عملنا، وأنا أسارع فأحذركم منها. تذكروا جيدا ما سأقوله لكم الآن: إن المسرح بفضل جماهيريته وناحية العرض العيانية فيه هو سلاح ذو حدين. إنه يحمل رسالة اجتماعية مهمة من جهة، ويشجع هؤلاء الذين يريدون استغلال فننا ويصعدوا من جهة ثانية. ويستغل هؤلاء قلة فهم بعض الناس، وفساد ذوق بعضهم الآخر. إنهم يلجئون إلى المكائد والمحسوبيات وغير ذلك من الوسائل التى لا علاقة لها بالإبداع. هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن، ويجب النضال ضدهم بحزم أكبر، واذا لم تنجحوا فى ذلك لاتتوانوا فى طردهم نهائيا من المسرح.

ثم توجه تورستوف بالحديث ثانية نحو فيليامينوفا قائلا:

ـ لهذا عليك أن تقررى بشكل نهائى هل جئت لخدمة الفن والتضحية فى سبيله أم من أجل استغلاله وخدمة أغراضك الشخصية؟

وأردف تورستوف متوجها نحو الجميع:

ـ ليس فى استطاعتنا تقسيم الفن إلى أصناف إلا من الناحية النظرية. أما الواقع والممارسة العملية فلا يحسبان حسابا لهذه التسميات، ويخلطان بين جميع الاتجاهات. وبالفعل، كثيرا ما نرى كيف يهوى فنانون كبار بسبب ضعفهم الإنسانى إلى مستوى الصنعة، وكيف يرتقى بعض الممثلين الصنع فى بعض الأحيان إلى مستوى الفن الأصيل.

ويحدث الشئ نفسه لدى أداء كل دور وفى كل عرض. حيث نجد المعاناة الأصيلة تتعايش جنبا إلى جنب مع لحظات من العرض والتكلف الصنعى وسوء الاستغلال. وكلما تعاظمت ضرورة معرفة الفنان حدود فنه ـ ازدادت أهمية أن يدرك الممثلون الصنع أين الخط الذى يبدأ وراءه الفن.

وهكذا، ثمة اتجاهان أساسيان فى عملنا: فن المعاناة وفن العرض. وهذان الاتجاهان يتألقان على خلفية عامة هى الصنعة المسرحية الجيدة منها والرديئة وينبغى أن نلاحظ أيضا

أنه فى لحظة الحماسة الداخلية يمكن أن تنطلق، من خلال القوالب الجامدة التى تبعث على السأم ومن خلال التكلف، ومضات إبداع أصيل.

ومن الضرورى أن نحمى فننا من الاستغلال أيضا، فهذا الشريتسلل دائما إلى فننا بصورة غير ملحوظة.

أما الهواية السطحية فهى مفيدة وخطيرة فى آن معا. وذلك تبعا للطرق التى يتم اختيارها.

وسألت مستقصيا:

ـ وكيف نتفادى جميع هذه الأخطار التى تهددنا؟

ـ ثمة وسيلة واحدة لا بديل عنها كما قلت، وهى أن نحقق على الدوام هدف فننا الأساسى الذى يكمن فى خلق «حياة النفس الانسانية» فى الدور والمسرحية وفى تجسيد هذه الحياة بصورة فنية وفى شكل مسرحي جميل. ان هذه الكلمات لتنطوى على المثل الأعلى الذى يجب أن يهتدى به الفنان الأصيل.

ولقد تبين لى من أحاديث تورتسوف أن ظهورنا على الخشبة كان مبكرا جدا، وأن عرض الاختبار قد أساء إلى الطلاب أكثر مما قدم لهم الفائدة .

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بفكرتى هذه اعترض قائلا:

ـ لقد أوضح لكم العرض مايجب ألا تقوموا به أبدا على الخشبة، وما ينبغى أن تسعوا إلى تجنبه بحزم فى المستقبل.

وفى نهاية الحديث، أعلن لنا تورتسوف، وهو يودعنا، أننا سوف نبدأ اعتبارا من يوم الغد دروساً تهدف إلى تطوير أصواتنا وأجسامنا، أى دروساً فى الغناء والإلقاء والجمباز والإيقاع والمرونة والرقص والمبارزة والألعاب البهلوانية. ولسوف يتم اجراء هذه الحصص يوميا، لأن عضلات الجسم تتطلب تمارين منتظمة، دءوبة وطويلة من أجل تطويرها.

٣ ـ الفعل. كلمة «لو». (الظروف المقترحة)

.. .. عام (..) ١٩

اجتمعنا اليوم فى قاعة المسرح المدرسى، وهى قاعة ليست كبيرة، ولكنها مجهزة تجهيزا كاملا.

دخل أركادى نيكولايفتش وألقى علينا نظرة فاحصة ثم قال:

ـ اصعدى خشبة المسرح، يامالوليتكوفا.

ليس فى مقدورى وصف الفزع الذى استولى على الفتاة المسكينة. فلقد اضطربت فى مكانها، لا بل تباعدت قدماها على الأرضية الملساء تماما مثلما يحدث لجرو صغير ولقد أمسكوا بمالوليتكوفا، فى نهاية المطاف، واقتادوها نحو تورتسوف الذى كان يضحك مثل طفل.

حجبت وجهها بكلتا يديها وراحت تردد بسرعة كبيرة:

ـ لا أستطيع، يا أعزائى! إنى أخاف يا أحبائى!

فقال تورستوف دون أن يلقى بالا إلى ارتباكها:

ـ هدئى من روعك، وهيا نقم بالأداء. وإليك فيم يكمن مضمون مسرحيتنا: سيرفع الستار وأنت جالسة على الخشبة. وحيدة. ولسوف تظلين جالسة ما دام الستار مفتوحا... وأخيرا يسدل الستار. هذا هو كل شئ. لا يمكن التفكير بشئ أسهل من هذا. أليس كذلك؟

ولم تجب مالوليتكوفا. عندئذ، أخذها تورتسوف من ذراعها واقتادها بصمت إلى الخشبة. وأغرق الطلاب في الضحك.

التفت أركادى نيكولايفتش بسرعة وقال:

ـ ياأصدقائى، أنتم الآن فى فصل دراسى. ومالوليتكوفا تجتاز لحظة مهمة من حياتها الفنية. ينبغى أن نعرف متى نضحك وم نضحك.

صعدت مالوليتكوفا الخشبة مع تورتسوف، فى حين كان الجميع يجلسون صامتين منتظرين وسيطر جو مهيب كما يحدث عادة قبل بداية العرض.

وفتح الستار أخيرا ببطء، حيث كانت مالوليتكوفا تجلس فى وسط الخشبة بالقرب من مقدمتها تماما. كانت تخفى وجهها بيديها كما لو أنها تخاف من رؤية المتفرجين ولقد دفعنا الصمت المطبق إلى توقع شئ ما يصدر عن مالوليتكوفا الجالسة على الخشبة كان فاصل الصمت يفرض هذا.

وأغلب الظن أن مالوليتكوفا شعرت بذلك وأدركت أنه لابد لها من أن تفعل شيئا ما. رفعت إحدى راحتيها عن وجهها، ثم رفعت الأخرى، ولكنها، فى أثناء ذلك، أطرقت برأسها ولم نعد نرى سوى قمة رأسها مع مفرق الشعر. وساد فاصل صمت جديد مرهق.

أخيرا، وقد شعرت مالوليتكوفا بجو الانتظار العام، ألقت نظرة إلى الصالة، بيد أنها أشاحت وجهها فى الحال كمن عشى بصره نور قوى، وأخذت تصلح من هندامها، وتغير من جلستها، وتتخذ أوضاعا سخيفة، تارة تستلقى إلى وراء، وأخرى تميل إلى جميع الجهات، ثم تشد تنورتها القصيرة باجتهاد، أو تتفحص شيئا ما على الأرض بانتباه.

ولقد أشفق عليها أركادى نيكولايفتش فى نهاية المطاف وبإشارة منه تحرك الستار.

وهرعت نحو تورتسوف، وطلبت منه أن يسمح لى بأداء مثل هذا التمرين.

وجلست فى منتصف المسرح.

لا أكذب إذا ما قلت بأنى لم أشعر بالفزع، فالتمرين لم يكن عرضا مسرحيا. ولكنى، رغم ذلك، شعرت بنوع من الازدواجية من تنافر المتطلبات: فالظروف المسرحية كانت تدفعنى إلى أن أعرض، أما الأحاسيس الإنسانية التى كنت أفتش عنها وأنا على الخشبة فكانت تتطلب العزلة. شخص ما فى داخلى كان يرغب فى تسلية الجمهور، بينما

كان شخص آخر ينهانى عن توجيه الانتباه اليه. ولقد كانت الرجلان والذراعان والرأس والجذع تضيف ـ على غير ارادة منى ـ اضافات ما خطرة وزائدة على الرغم من أنها كانت تنفذ ما أريده منها.

كنت أضع يدى أو قدمى ببساطة فإذا بها تأتى بحركة على هواها. وفى النتيجة كنت أظهر فى وضع من ستلتقط له صورة فوتوغرافية.

وما أبعث ذلك على الدهشة! فلقد صعدت خشبة المسرح مرة واحدة، وما تبقى من الزمن كنت أعيش حياة إنسانية طبيعية. من ذلك، كان من الأسهل على بمراحل أن أجلس على الخشبة بصورة لا إنسانية، أى بصورة تمثيلية غير طبيعية. فالكذب المسرحى على الخشبة أقرب إلىّ من الصدق الطبيعى. ولقد قيل لى إن وجهى أمسى على الخشبة غبيا، وغلب عليه الشعور بالذنب أو الرغبة فى الاعتذار. لم أكن أعرف ماذا علىّ أن أفعل وإلى أين أنظر. أما ترتسوف فقد أرهقنى ولم يستسلم. وقام بعدى طلاب آخرون بالتمرين نفسه.

بعد ذلك أعلن أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ لنتابع الآن مابدأنا به فنحن سنعود.. إلى هذه التمارين فى المستقبل، ولسوف نتعلم كيف نجلس على الخشبة.

واستفهم الطلاب:

ـ كيف نجلس! ولكننا ها قد جلسنا.

وقال أركادى نيكولايفتش بحزم:

أنتم لم تجلسوا كما يجب.

ـ وكيف كان ينبغى أن نجلس؟

وبدلا من الإجابة، نهض تورستوف بسرعة، واتجه نحو المسرح بخطوة عملية. وهناك جلس متثاقلا فى مقعد وثير ليستريح كما لو كان فى منزله.

ولم يفعل شيئا أبدا، بل لم يحاول أن يفعل شيئا، ومع ذلك، اجتذب جلوسه العادى انتباهنا. أما نحن، فكنا نرقبه ونريد أن نعرف ماذا يجول فى قرارة نفسه: ابتسم، فابتسمنا نحن كذلك. استغرق فى التفكير، فأردنا معرفة ما يجرى بذهنه، ألقى نظرة إلى شئ ما، فشعرنا بأنه علينا أن ننظر ما هو الشئ الذى استرعى انتباهه.

فى الحياة لن نعير جلوس تورستوف العادى انتباهنا. ولكن عندما يحدث هذا على الخشبة فلسبب ما نراقب ذلك بانتباه استثنائى، لا بل نتلقى شيئاً من المتعة ونحن نراقب هذا المشهد. عندما جلس الطلاب على الخشبة لم يحدث شئ، لم تنشأ الرغبة فى النظر اليهم، ولم نكن فى شوق إلى معرفة ما يعتمل فى أنفسهم. لا بل إنهم أضحكونا بضآلة حيلتهم، وبرغبتهم فى أن ينالوا إعجابنا. بيد أننا انجذبنا نحو تورستوف الذى لم يكن يعرنا أى انتباه. فماذا كان السر فى ذلك ياترى؟

لقد كشف لنا هذا السر أركادى نيكولايفتش:

ـ إن كل مايجرى على الخشبة يجب أن يتم من أجل شئ ما. والجلوس أيضا يجب أن يتم من أجل شئ ما، وليس هكذا ببساطة من أجل أن نعرض أنفسنا أمام الجمهور. ولكن هذا ليس بالأمر السهل، بل يجب تعلمه.

وسأل فيونتسوف مختبرا تورستوف:

ـ ومن أجل ماذا جلست الآن؟

ـ لأستريح منكم ومن التدريب الذى كنت قد قمت به فى المسرح.

بعد ذلك توجه تورستوف نحو مالوليتكوفا قائلا:

ـ والان، تعالى نؤدى مسرحية جديدة. وسأشاركك فى الأداء.

ـ أنت؟!

هتفت الفتاة وهرعت إلى المنصة.

جلست على المقعد الوثير فى منتصف المسرح من جديد، وراحت تجتهد مرة أخرى فى إصلاح هندامها. وقف تورتسوف بالقرب منها وراح يبحث باهتمام عن شئ ما فى نسخة بين يديه. فى هذه الأثناء هدأت مالوليتكوفا تدريجيا حتى تجمدت دون حراك موجهة ناظريها نحو تورستوف. كانت تخاف أن تعيقه عن عمله وتنظر بصبر أوامر المعلم التالية. فى أثناء ذلك أصبحت وضعية جسمها طبيعية، كما أبرزت المنصة المسرحية معطيات الفنانة الممتازة، ورحت أمتع ناظرى بهذا المشهد.

وأسدل الستار بعد مضى قدر كافٍ من الوقت.

وسألها تورتسوف عندما عادا معا إلى الصالة:

ـ ماذا كان شعورك؟

فأجابت مرتبكة:

ـ أنا؟ وهل أدينا شيئا ما؟

ـ طبعا.

ـ ولكننى ما ظننت إلاّ كنت جالسة مجرد جلوس، ومنتظرة حتى تجد المكان الذى تبدأ منه فى نسختك، وذلك لتخبرنى ماذا أصنع. فأنا لم أقم بأداء شئ اوتشبث تورتسوف بكلماتها:

ـ هذا بالضبط هو الشئ الرائع فى الأمر. فأنت قد جلست من أجل هدف ما ولم تفتعلى شيئا.

ثم توجه نحونا جميعا وقال:

ـ ما الأفضل فى رأيكم: أن نجلس على الخشبة ونعرض سيقاننا كما فعلت فيليامينوفا، أو أن نعرض أنفسنا جملة وتفصيلا كما فعل غوفوركوف، أو أن نجلس لنفعل شيئا ما وإن كان هذا الشئ لا أهمية له. وليكن هذا الشئ قليل التشويق، بيد أنه يخلق الحياة على الخشبة، بينما يخرج بنا عرض الذات، مهما كان الشكل الذى يظهر فيه، بعيدا عن مجال الفن.

يجب أن نفعل على الخشبة. الفعل أو الفعالية هو الأساس الذى يقوم عليه الفن الدرامى وفن الممثل. ان كلمة «دراما» ذاتها تعنى باللغة اليونانية القديمة «الفعل الجارى». ولقد انتقلت هذه الكلمة التى جذرها (act) إلى تعابيرنا أيضا فكانت «الفعالية» و «الممثل» و «الفصل» *.

وهكذا فإن الدراما على الخشبة هى الفعل الذى يجرى أمام أعيننا، وإذ يصعد الممثل خشبة المسرح يصبح الشخص «الفاعل» **.

---

* تشتق هذه الكلمات فى اللغة الروسية من جذر واحد هو (akt).

** يتألف مصطلح «الشخصية» باللغة الروسية من كلمتين هما «الشخص الفاعل».

وقال غوفوركوف فجأة:

ـ أرجو المعذرة لقد تفضلت وقلت بضرورة الفعل على الخشبة. ولكن اسمح لى بأن أسألك: لماذا يعتبر مجرد جلوسك فى المقعد فعلا. إن هذا فى رأيى توقف تام ومطلق عن الفعل.

وقلت متحمسا:

ـ لا أدرى إن كان أركادى نيكولايفتش قد فعل شيئا ما أم لم يفعل، بيد أن «لافعله» كان أمتع من «فعلك» بكثير.

وشرح أركادى نيكولايفتش:

ـ إن سكون الجالس على الخشبة لا يشير إلى سلبيته بعد. إذ يمكن أن نبقى ساكنين ومع ذلك أن نقوم بفعل أصيل. طبعا ليس فعلا خارجيا جسمانيا، بل داخليا سيكولوجيا. وليس هذا كل شئ، إذ كثيرا ما يكون السكون الجسمانى نتيجةبذل فعل داخلى مجهد هو مهم وممتع على نحو خاص فى الإبداع. إن قيمة الفن تتحدد بمضمونه الروحى. ولهذا سوف أجرى تعديلا طفيفا على الصيغة التى أوردتهامنذ قليل فأقول: يجب أن نفعل على الخشبة داخليا وخارجيا.

بهذا يتحقق أحد الأسس الرئيسية فى فننا الذى يكمن فى فعالية إبداعنا وفننا المسرحيين وفاعليتهما.

.. .. عام (..) ١٩

وتوجه تورتسوف نحو مالوليتكوفا قائلا:

ـ لنقم الآن بأداء مسرحية جديدة. وإليك فيم تتلخص: فقدت والدتك عملها، وبالتالى دخلها، لا بل إنها لم تجد شيئا تبيعه لتدفع أقساط المعهد الدرامى الذى سوف تفصلين منه غدا بسبب عدم سداد هذه الأقساط. ولكن صديقتك تأتى لمساعدتك،ولعدم حيازتها على نقود، تجلب لك دبوسا مرصعا بأحجار ثمينة، وهو الشئ الوحيد الذى وجدته عندها. ولقد أثارك هذا التصرف النبيل من صديقتك وأثر فى عواطفك. ولكن كيف يمكن قبول هذه التضحية الكبيرة؟! أنت لا تستطيعين الوصول إلى قرار وترفضين قبول الدبوس. عندئذ تغرز صديقتك الدبوس فى الستارة، وتخرج إلى الممر. تتبعينها. ويجرى

ثمة مشهد طويل من الإقناع والرفض والدموع والامتنان. وفى النهاية تقبل التضحية وتذهب صديقتك، بينما تعودين أنت إلى الغرفة طلبا للدبوس. ولكن... أين هو؟ هل يعقل أن يكون أحد ما قد دخل وأخذه؟ طبعا هذا أمر ممكن فى شقة حافلة بالسكان. ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب.

ـ هيا اصعدى خشبة المسرح، ولسوف أغرز الدبوس فى ثنايا هذه الستارة وعليك أنت أن تقومى بالبحث عنه.

وتوارت مالوليتكوفا خلف الكواليس، فى حين غرز تورتسوف الدبوس دون تفكير طويل، وبعد دقيقة واحدة أمرها بالخروج. اندفعت وكأن أحدا دفعها من وراء الكواليس إلى الخشبة، وهرعت إلى مقدمة المسرح، ثم ارتدت إلى الخلف على الفور وأمسكت رأسها بين يديها وهى تتلوى من الذعر... بعد ذلك اندفعت إلى الناحية المقابلة وتشبثت بالستارة، وجعلت تهزها بيأس، ثم دفنت رأسها فيها. هكذا صورت البحث عن الدبوس، ولما لم تجده اختفت مرة أخرى خلف الكواليس وهى تضغط صدرها بيدها على نحو تشنجى، وهذا ما كان ينبغى طبعا أن يعبر عن مأساوية الوضع.

ولم نستطع، نحن الجالسين فى الصالة أن نملك أنفسنا عن الضحك.

وسرعان ما حلقت مالوليتكوفا، وهى تهرع من الخشبة إلى الصالة، بهيئة المنتصر. ولقد كانت عيناها تتلألآن ووجنتاها تلتهبان.

وسأل تورتسوف:

ـ ماذا كان شعورك؟

وهتفت مالوليتكوفا وهى تجلس تارة وتثب تارة أخرى ممسكة رأسها:

ـ ماأروع هذا، ياأحبائى! لا أدرى، لكم كان ذلك رائعا... لا أقوى، لا أقوى على ذلك أكثر. ما أشد سعادتى، وما أروع الشعور الذى انتابنى، ياإلهى،ما أروعه!

وقال لها تورتسوف مشجعا:

ـ حسن جدا، ولكن أين الدبوس؟

ـ آه، نعم! لقد نسيته....

فقال تورتسوف:

ـ عجبا! لقد بحثت عنه هذا البحث كله... ونسيته.

وماهى إلا لحظة حتى كانت مالوليتكوفا على الخشبة تبحث بين ثنيات الستارة. وحذرها تورتسوف قائلا:

ـ ليكن فى علمك: إذا عثرت على الدبوس فقد نجوت وسيكون فى استطاعتك متابعة الدراسة وإلا فسينتهى كل شئ: سوف تفصلين.

وسرعان ما اكتسى وجه مالوليتكوفا ملامح الجد، وغررت بعينيها فى الستارة، وراحت تتفحص كل طية من طياتها بانتباه وبصورة منتظمة.

ولقد جرى البحث هذه المرة فى وتيرة أبطأ بكثير. ولقد آمن الجميع أن مالوليتكوفا لا تضيع الوقت سدى، وأنها قلقة ومهمومة بالفعل.

كانت تردد بصوت ضعيف:

ـ أين هو، ياأحبائى الطيبين؟ لقد ضاع!..

ثم هتفت بحيرة ويأس بعد أن فتشت مرة أخرى فى جميع ثنيات الستارة:

ـ لا!

وغشى تعبير الهلع وجهها، ووقفت جامدة مثبتة عينيها فى نقطة واحدة. وكنا نراقبها محتبسى الأنفاس.

وقال تورتسوف لايفان بلاتونوفيتش بصوت منخفض:

ـ شئ مؤثر!

وسأل مالوليتكوفا:

ـ ماهو احساسك الآن بعد أن فتشت مرة ثانية؟

ـ ماهو إحساسى؟

أعادت السؤال بخمول. ثم أجابت بعد فاصل صمت استغرقت فيه بالتفكير:

لا أدرى. لقد فتشت.

ـ هذا صحيح، لقد فتشت الآن. ولكن ماذا صنعت فى المرة الأولى؟

ـ أوه! فى المرة الأولى! لقد اضطربت، وبالهول ماعانيت! لا أستطيع أن أصف لكم ذلك! لا أستطيع!

تذكرت ذلك ببهجة واعتزاز وهى تضطرم وتحمر.

ـ أى الحالين على الخشبة كان أبعث على السرور؟ عندما كنت تندفعين فى كل اتجاه وتمزقين طيات الستارة، أم الآن عندما أخذت تتفحصينها بهدوء كبير.

ـ طبعا، عندما فتشت عن الدبوس فى المرة الأولى!

فقال تورتسوف:

ـ لا تحاولى إقناعى بأنك فتشت عن الدبوس فى المرة الأولى. أنت لم تفكرى به آنذاك، بل كنت ترغبين فى أن تعانى لمجرد المعاناة. أما فى المرة الثانية فقد فتشت بالفعل ولقد رأينا ذلك وأدركناه بوضوح وآمنا بأن حيرتك وضياعك كان لهما ما يبررهما. لهذا فإن بحثك الأول لا يصلح لشئ، فقد كان مجرد تكلف تمثيلى. أما البحث الثانى فقد كان جيدا بالفعل.

وصعق هذا الحكم مالوليتكوفا.

وأردف تورتسوف:

ـ إن الجرى الذى لا معنى له أمر لا تحتاج إليه الخشبة. ثمة لا يجوز الجرى من أجل الجرى ولا الألم لمجرد الألم. لا ينبغى أن نقوم بالفعل على الخشبة «بصفة عامة» من أجل الفعل ذاته، بل ينبغى أن يكون فعلنا مبرراً وهادفاً ومثمراً.

وأضفت من عندى:

ـ وأصيلاً.

فلاحظ تورتسوف:

ـ الفعل الأصيل هو فعل مبرر وهادف.

واستأنف قائلا:

ـ وهكذا، مادام الفعل يجب أن يكون فعلا أصيلا على الخشبة، فهيا اصعدوا الخشبة جميعا و... افعلوا.

صعدنا الخشبة، ولكننا ظللنا وقتا طويلا دون أن نعرف ماذا نصنع.

يجب أن يترك فعلى على الخشبة انطباعا قويا، ولكنى لم أعثر على فعل شيق يستحق توجيه انتباه المتفرجين اليه، ولهذا رحت أعيد مشهد «عطيل» ولكنى سرعان ما أدركت أنى تكلفت في الاداء مثلما فعلت آنذاك فى عرض الاختبار فتوقفت.

وأدى بوشين شخصية جنرال فى البدء ثم اتخذ شخصية فلاح. وجلس شوستوف على كرسى فى وضعية «هاملتية» وصور شيئا يشبه الكمد أو خيبة الأمل. وراحت فيليامينوفا تغنج، فى حين أخذ غوفوركوف يفضى لها بحبه حسب التقاليد، أى مثلما يفعلون ذلك على مسارح العالم أجمع.

وعندما ألقيت نظرة إلى زاوية المسرح البعيدة، حيث كان قد انزوى كل من أومنوفيخ وديمكوفا، كدت أصاب بالذهول فقد رأيتهما شاحبى الوجه، متوترين، وقد تجمدت منهما العيون وتخشب الجسد. لقد تبين أنهما كانا يؤديان مشهد «الأقمطة» من مسرحية «براند» لابسن.

وقال تورتسوف:

ـ لنتناول ماقمتم بعرضه علينا الآن.

وتوجه أركادى نيكولايفتش نحوى قائلا:

ـ ولأبدأ بك.

ثم أشار إلى مالوليتكوفا وشوستوف وقال:

ـ وأنتما أيضا. اجلسوا جميعا على المقاعد لكى يتسنى لى أن أراكم بصورة أفضل.

هيا ابدءوا: اشعروا بالشئ نفسه الذى قمتم بتصويره الآن: أنت بالغيرة،وأنت بالألم، وأنت بالحزن.

جلسنا وحاولنا أن تستثير فى أنفسنا المشاعر المذكورة، ولكن دونما جدوى. عندما كنت أتحرك على الخشبة وأتصور المتوحش لم أكن ألاحظ سخافة الأفعال التى أقوم بها وأنا فى حالة من الخواء الروحى التام. ولكن عندما وضعت على المقعد ومكثت دون أى تكلف خارجى اتضح لى عدم جدوى تنفيذ المهمة واستحالته.

وسأل تورتسوف:

ـ ماذا، هل ترون إمكانة الجلوس فى مقعد، والرغبة فى الغيرة أو القلق أو الحزن لغير ما سبب؟ هل يمكن أن نحجز لأنفسنا سلفا مثل هذا «الفعل الإبداعى»؟ لقد حاولتم الآن أن تفعلوا ذلك ولكنكم لم تنجحوا وهذا ما جعلكم تؤدونه بصورة مصطنعة، وتظهروا على وجوهكم المعاناة التى لا وجود لها عندكم، لا يجوز أن نعتصر المشاعر من أنفسنا، أو أن نغار ونحب ونتألم من أجل الغيرة أو الحب أو التألم لذاته. لا يجوز أن نقسر مشاعرنا لأن ذلك سوف يفضى بنا حتما إلى أسوأ أنواع التكلف التمثيلى. لهذا السبب، عندما تختارون فعلا اتركوا الشعور وشأنه، فهو سيظهر تلقائيا من شئ ما سبق واستدعى الغيرة أو الحب أو الألم. فكروا مليا بهذا الشئ السابق واخلقوه من حولكم. أما النتيجة فلا تهتموا بها. إن تكلف الانفعالات كما هو الأمر عند نازفانوف ومالوليتكوفا وشوستوف، وتكلف الشخصية مثلما يفعل بوشين وفيونتسوف، والآلية التى يتصف بها الأداء عند فيسيلوفسكى وغوفوركوف، هذا كله من الأخطاء الشائعة جدا فى عملنا. ويقع فيها هؤلاء الذين اعتادوا التكلف وعرض الشخصيات وتصويرها على نحو تمثيلى. ولكن على الفنان الأصيل ألا يقلد ظهور الانفعالات، ويستنسخ الشخصيات بصورة خارجية، أو يتكلف الاداء بصورة آلية تبعا لطقس من الطقوس التمثيلية، بل أن يكون فعله إنسانيا أصيلا. يجب أن نفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير مشاعر الدور، لا أن نؤدى هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء.

وأخذ الطلاب يبحثون عن مبررات:

ـ وكيف يمكننا أن نفعل فوق أرضية الخشبة الملساء وباستخدام بعض المقاعد؟

وأكد فيونتسوف:

ـ قسما بالله، وهذه كلمة شرف! لو أن عملنا جرى وسط ديكورات وأثاث ومواقد حائطية ومنافض للسجائر، ومختلف الأشياء الممكنة!.. لقمنا بالفعل على نحو رائع!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

ـ حسنا

وخرج من الصف.

حدد مكان خصص اليوم فى قاعة المسرح المدرسى. ولكن باب الصالة الرئيسى كان مقفلا. ومع ذلك فقد فتح لنا، في الوقت المحدد، باب آخر أفضى بنا إلى الخشبة مباشرة. ولقد أصابتنا الحيرة عندما وجدنا أنفسنا فى قاعة مدخل مفضية إلى غرفة استقبال مرتبة ومريحة. لقد كان فى غرفة الاستقبال بابان: أحدهما يفضى إلى غرفة طعام غير كبيرة وإلى غرفة نوم، والآخر كان يفضى بنا إلى ممر تقع إلى يساره صالة تتوهج فيها الأنوار. ولقد أحيط جزء من هذه الشقة بأقمشة، والجزء الآخر بجدران جئ بها من أجنحة مسرحية مختلفة، كما أخذ الأثاث والملحقات من مسرحيات (الربرتوار)* أيضا. ولقد كان الستار مسدلا حيث أقيم خلفه متراس من بعض الاثاث حتى أصبح من المتعذر معرفة مكان الأضواء الأمامية، أو (بورتال) خشبة المسرح.

وأعلن أركادى نيكولا يفتش:

ـ هذه شقة كاملة لا يمكنكم أن تقوموا فيها بأفعال وحسب، بل أن تعيشوا أيضا.

ورحنا نتصرف وكأننا فى بيتنا بصورة حياتية دون أن نشعر بوجود خشبة مسرح. ولقد بدأنا بالفرجة على الحجرات. ومن ثم وجد كل لنفسه ركنا مريحا وصحبة لطيفة وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث. ولقد ذكرنا تورتسوف أن اجتماعنا هنا ليس من أجل الأحاديث بل لإجراء حصص دراسية.

وسألنا:

ـ وماذا ينبغى أن نفعل؟

وأوضح أركادى نيكولا يفتش:

ـ ما توقفنا عنده فى الحصة السابقة. يجب أن تقوموا بالفعل بصورة أصيلة، مبررة وهادفة.ولكننا ظللنا وقوفا دونما حركة.

وفجأة، قال شوستوف:

ـ حقا، إنى لا أعرف... كيف يصح ذلك... أن نفعل بصورة هادفة هكذا، فجأة، دونما سبب!

---

* الربرتوار: عرض المسرح التى تقدم وفق برنامج دورى.

ـ إذا كنتم تجدون مشقة فى فعل شىء ما دون سبب، فلتقوموا بالفعل من أجل شئ ما. هل يعقل أن تعجزوا عن إيجاد مبرر لفعلكم الخارجى ولو فى هذا الوضع الحياتى؟ فأنا مثلا، لو طلبت منك، يافيونتسوف، أن تذهب وتغلق ذلك الباب، فهل ترفض لى هذا الطلب؟

فأجاب متلوياً كعادته:

ـ آأغلق الباب! حسنا، بكل سرور.

ولم نكد نلتفت إليه حتى صفق الباب وعاد إلى مكانه.

فقال تورتسوف ملاحظا:

ـ أنت لم تغلق الباب، بل صفقته كى يتركوك وشأنك. إن المقصود من تعبير «إغلاق الباب» هو رغبة داخلية فى إغلاقه حتى لا يدخل منه تيار الهواء كما هو الأمر الآن أو حتى لا يسمعوا فى قاعة المدخل ما نتحدث عنه هنا.

ـ ولكنه لا يثبت! أقول الصدق! ولا بأى حال!

وأرانا كيف أن الباب يرتد من تلقاء نفسه ليبرر قوله.

ـ إن هذا يضطرك إلى بذل زمن وجهد أكبر من أجل تنفيذ ما طلبته منك.

ذهب فيونتسوف وعالج الباب طويلا إلى أن أغلقه أخيرا.

فشجعه تورتسوف:

ـ هذا فعل أصيل.

وطلبت من تورتسوف بإلحاح:

ـ حدد لى أنا أيضا شيئا ما أفعله.

ـ لا تستطيع أن تبتكر شيئا ما بنفسك؟ عليك بموقد الحائط والحطب. اذهب وأوقد لنا نارا.

امتثلت للأمر ووضعت حطبا فى الموقد، ولكنى لم أعثر على ثقاب لا فى جيبى ولا على الموقد/ فاضطررت لأن أطلبه من تورتسوف، لكنه قال بحيرة:

ـ ولماذا أنت بحاجة إلى ثقاب؟

ـ كيف «لماذا» ؟ لكى أشعل الحطب.

ـ لك شكرى الجزيل! ولكن الموقد كرتونى. إنه مجرد إكسسوار. أم أنك ترغب فى إحراق المسرح!

وأوضحت قائلا:

ـ ليس بشكل حقيقى. كنت أنوى أن أتظاهر بذلك أى كما لو أنى أشعل ثقاباً

ـ يكفيك من أجل «كما لو أنك تشعل» أن يكون «كما لو أن ثقابا» فى يدك هيا خذه.

ومد لى يدا خاوية.

ـ ليست المسألة فى حك عود الثقاب. بل فى شئ آخر تماما. إذ من المهم أن تؤمن بأنه لو كان فى يدك ثقاب حقيقى وليس مجرد فراغ لفعلت بالضبط ما ستفعله الآن بالفراغ الذى بين يديك. عندما ستؤدى دور (هاملت) وتقترب من لحظة قتل الملك عبر سيكولوچية (هاملت) المعقدة، فهل سيتوقف الأمر كله على حيازتك سيفا حقيقيا مشحوذا فى يدك؟ وهل يعقل إذا افتقدت هذا السيف أن تعجز عن أداء خاتمة العرض؟ لهذا، يمكنك أن تقتل الملك بلا سيف، وأن تشعل الموقد دون ثقاب. ولتشعل بدلا من ذلك مخيلتك وتتألق.

ومضيت لإشعال الموقد، وسمعت بصورة خاطفة كيف كان تورتسوف يكلف الجميع بأعمال كثيرة: فقد أرسل فيونتسوف وما لوليتكوفا إلى الصالة وأمرهما أن يفكرا بألعاب متنوعة، وطلب من أو منفيخ، بوصفه رساما هندسيا سابقا، أن يضع مخطط منزل وأن يحسب الابعاد بالخطوات؟ وانتزع من فيليامينوفا رسالة وقال لها أن تبحث عنها فى الغرف الخمس، أما غوفوركوف فقال له أن يعطى رسالة فيليا مينوفا لبوشين، وأن يطلب منه إخفاءها جيدا فى مكان ما، ولقد دفع هذا غوفوركوف لمتابعة بوشين. باختصار، حركنا تورتسوف جميعا، ودفعنا، لبعض الوقت، إلى القيام بأفعال حقيقية.

أما أنا فقد تابعت التظاهر بإشعال الموقد. و «كما لو أن» ثقابى الوهمى المتخيل قد انطفأ عددا من المرات. ولقد حاولت، فى أثناء ذلك، أن أرى هذا الثقاب. وأن أشعر به فى يدى. ولكنى لم أنجح فى ذلك. حاولت أيضا أن أرى النار فى الموقد أو أن أشعر بحرارته

ولكنى لم أوفق فى هذا أيضا. وسرعان ما بعث اشعال الموقد فى نفسى السأم. واضطررت للبحث عن فعل جديد.

أخذت أبدل من وضع الأثاث والأشياء الأخرى. ولكن لما كانت هذه المهمات دون أى أرضية تقوم عليها. فقد كان تنفيذها يجرى بصورة آلية.

ولقد وجه انتباهى تورتسوف قائلا بأن هذه الأفعال الآلية غير المبررة تجرى على الخشبة بسرعة كبيرة جدا وعلى نحو أسرع مما تجرى فيه الأفعال الواعية المبررة.

وقال شارحا:

ـ هذا ليس غريبا، فأنت عندما تقوم بفعل ما بصورة آلية، دونما هدف محدد، فليس ثمة ما يتوقف عنده انتباهك. وبالفعل، هل يستغرق طويلا تبديل موضوع عدد من الكراسى! ولكن عندما يحتاج الأمر إلى وضعها وفق حساب معين وهدف محدد ـ ولنقل لكى تجلس فى الغرفة أو إلى طاولة الطعام ضيوفا من ذوى الأهمية وآخرين أقل أهمية ـ عندئذ سنضطر غير مرة، وطوال ساعات إلى تبديل موضع الكراسى من مكان لآخر.

ولكن خيالى كان قد نضب تماما. ولم أستطع التوصل إلى شىء. دفنت وجهى فى احدى المجلات ورحت أتفرج على الصور.

وبعد أن رأى تورتسوف أن الآخرين أيضا قد عجزوا عن أداء مهامهم، جمعنا فى غرفة الضيوف، وقال لنا:

ـ ألا تخجلوا من أنفسكم ،أى نوع من الممثلين أنتم إذا كنتم عاجزين عن تحريك خيالكم. هاتوا عشرة أطفال وسأقول لهم إن هذه هى شقتهم الجديدة. وسوف تذهلون من قوة الخيال لديهم، لأنهم سيفكرون على الفور بلعبة لا تنتهى أبدا. عليكم أن تكونوا كالأطفال.

وتنهد شوستوف:

ـ ما أسهل أن نقول «كالأطفال». انهم بطبيعتهم يحتاجون إلى اللعب ويريدونه، أما نحن فنقسر أنفسنا قسراً.

وأجاب تورتسوف:

ـ طبعا، مادمتم «لا تريدون» فليس ثمة داع للحديث عن شىء. ولكن يحق لى عندئذ أن أسألكم: ترى، هل أنتم فنانون!

وصرخ غوفوركوف قائلا:

ـ المعذرة من فضلك! هيا افتح الستار، وأدخل الجمهور، ولسوف تنشأ لدينا الرغبة.

وقال تورتسوف مستجوبا:

ـ كلا. إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم الرغبة دون ذلك. هيا أخبرونى بصراحة:

ماذا يمنعكم عن الاسترسال فى اللعب؟

وأخذت أشرح حالتى: يمكن إشعال الموقد وتبديل وضع الأثاث، بيد أن جميع هذه الأفعال الصغيرة لا يمكن أن تسترعى الانتباه. انها أفعال قصيرة جدا. فأنت تشعل الموقد وتغلق الباب وتنتهى لديك الشحنة. أما إذا انبثق الفعل الثانى من الفعل الأول وولد فعلا ثالثا فإن الوضع سوف يختلف عندئذ.

وأجمل تورتسوف قائلا:

ـ أنت بحاجة، إذن، إلى أفعال كبيرة، عميقة، معقدة، ذات منظورات واسعة وبعيدة، وليس إلى أفعال، قصيرة، خارجية، شبه آلية.

وقلت موضحا:

ـ لا، هذا كثير جدا وصعب. نحن لا نفكر فى هذا بعد. أعطنا شيئا بسيطا ولكن شريطة أن يكون ممتعا.

فقال تورتسوف:

ـ هذا يتعلق بكم، فأنتم تستطيعون أن تجعلوا الفعل مملا أو ممتعا، قصيرا أو مستمرا ذلك أن الأمر لا يتعلق بهدف خارجى، بل فى البواعث والدوافع الداخلية والظروف التى يجرى فيها ومن أجلها تنفيذ الفعل. خذوا، مثلاً، عملية فتح الباب وإغلاقه البسيطة. هل ثمة ما هو أقل أهمية من هذه المهمة الآلية؟ ولكن إذا تصورنا أنه كان يعيش سابقا فى هذه الشقة، التى سيجرى فيها اليوم الاحتفال بانتقال مالوليتكوفا إلى مسكنها الجديد، شخص مصاب بجنون عنيف. ولقد نقل إلى مستشفى للأمراض العصبية... فإذا تبين أنه قد هـرب مـن هناك، ويقـف الآن خـلف هـذا الباب، ماذا فى استطاعتكم أن تفعلوا؟

وسرعان ما تغيرت علاقتنا بالفعل على أثر طرح المسألة على هذا النحو، وتغير «التسديد الداخلي» كما عبر عن ذلك تورتسوف فيما بعد: فنحن لم نعد نفكر بطريقة تمديد الأداء، ولم نعد نهتم بالكيفية التى ستتجلى بها ناحية العرض الخارجية، بل أخذنا نُقَوِّم أهليّة هذا التصرف أو ذاك من التصرفات من الناحية الداخلية ومن جهة نظر المهمة الموضوعة. وأخذت العيون تقيس المكان، وتبحث عن أسلم الطرق المؤدية إلى الباب.

كنا نتفحص مجمل الوضع المحيط بنا، ونتكيف معه محاولين تحديد مكان للهرب فى حال اقتحام المجنون الغرفة. لقد كانت غريزة البقاء ترى الخطر المحدق، وتملى وسائل الصراع معه.

ويمكن الحكم على حالتنا آنذاك من الواقعة الصغيرة التالية: فقد اندفع فيونتسوف فجأة، عمدا أو عن غير عمد، مبتعدا عن الباب، وإذ بنا نتبعه كلنا كرجل واحد وأخذ يزاحم أحدنا الآخر. كذلك كما زعقت النساء، فجأة، واندفعن إلى الغرفة المجاورة.

أما أنا فوجدت نفسى تحت الطاولة ممسكاً فى يدى مطفأة سجائر من البرونز ثقيلة الوزن. ولم نتوقف عن الفعل حتى عندما تم إغلاق الباب بصورة محكمة، فلقد أوصدناه بالطاولات والكراسى لعدم وجود مفتاح لدينا. ولم يبق أمامنا سوى أن نتصل هاتفيا بمستشفى الأمراض العصبية لاتخاذ الإجراءات الضرورية والقبض على المريض الهائج.

كنت متحمسا للغاية، فلم يكد ينتهى (الأتود)* حتى اندفعت نحو تورتسوف وهتفت به قائلاً:

ـ اجعل (أتود) إشعال الموقد شيقا بالنسبة لى! فهو الآن يبعث فى نفسى السأم. وإذا ما نجحنا فى إنعاشه فسأكون أكثر المعجبين تحمسا «للمنهج»*.

ودون أى تردد راح أركادى نيكولا يفتش يقص علينا كيف أن مالوليتكوفا اليوم تحتفل بمناسبة انتقالها إلى شقة جديدة، حيث دعت زملاء الدراسة وبعض المعارف. ولقد وعد أحدهم ممن على صلة حسنة (بموسكفين) و (كاتشالوف) و (ليونيدوف) باصطحاب أحد هؤلاء إلى الحفلة المسائية. كان يريد أن يدخل السعادة إلى قلوب طلابنا.

---

* دراسة تجريبية.

بيد أن المصيبة تكمن فى أن الشقة باردة. فالأطر الشتائية لم تكن قد ركبت، والحطب لم يجر تخزينه، بينما كان الصقيع الهاجم يثلج الغرفة ويجعل من استقبال الضيوف المحترمين فيها أمرا متعذراً. ما العمل؟

لقد جئ بالحطب من عند الجيران، وأشعل موقد الحائط فى غرفة الضيوف. ولكن دخانا أخذ ينبعث من هذا الموقد، مما اضطر إلى طم الحطب، والاسراع فى طلب الوقاد. ولقد أظلمت الدنيا تماما عندما كان الوقّاد مازال يعالج الأمر. وأخيرا أصبح فى الإمكان إشعال الموقد، إلا أن الحطب كان رطبا ولا يحترق، بينما راح الضيوف ينذرون بالوصول بين لحظة واخرى...

والآن أجبنى ماذا فى استطاعتك أن تفعل لو أن فكرتى المبتدعة هذه كانت حقيقة واقعة؟

لقد كانت عقدة الظروف المتشابكة داخليا فيما بينها محبوكة حبكا جيدا. ومن أجل حل هذه العقدة والخروج من المأزق الحرج، كان لابد من استنفار طاقاتنا الإنسانية كلها، وحثها مرة أخرى على تقديم العون. ولقد أثار الجميع فى هذه الظروف بشكل خاص قصة وصول (ليونيدوف) و (كاتشالوف) و (موسكفين). فلقد شعرنا إزاءهم بخجل شديد، وأدركنا بوضوح أنه «لو» وقع هذا الارتباك فى الواقع لحمل إلينا كثيرا من اللحظات القلقة غير السارة. كان كل منا يحاول أن يقدم العون، ويفكر بخطة عمل، ويقترحها حتى يناقشها الرفاق، ويحاول تنفيذها.

وأعلن أركادى نيكولايفتش قائلاً:

ـ فى استطاعتى القول، إن فعلكم هذه المرة كان فعلا أصيلا، أى هادفا ومثمرا وما الذى أوصلكم إلى هذه النتيجة؟ كلمة صغيرة واحدة هى كلمة «لو».

وشعر الطلاب بالغبطة.

وتبين أنهم بذلك قد كشفوا الستار عن «كلمة سحرية» تجعل كل شئ فى الفن ممكنا فاذا ما استعصى الدور أو الأتود على الفنان، يكفى أن يقول كلمة «لو» حتى يتم كل شئ بسهولة ويسر.

وقال تورتسوف ملخصا:

ـ وهكذا علمكم درس اليوم أن الفعل المسرحي يجب أن يكون فعلا داخليا مبررا ومنطقيا ومترابطا وممكنا فى الواقع.

.. .. عام (..) ١٩

أحب الجميع كلمة «لو» وراحوا يتحدثون عنها فى كل فرصة مناسبة، وينشدون لها (الديثورامب). لا بل إن درس اليوم كله تقريبا قد كرس للإشارة بها.

فما إن دخل أركادى نيكولايفتش وجلس فى مكانه حتى تحلّق حوله الطلاّب وأخذوا يعربون له عن اغتباطهم الشديد.

ـ لقد أدركتم وخبرتم بتجربتكم الناجحة الكيفية التى يتم بها من خلال كلمة «لو» خلق فعل داخلى وخارجى خلقا تلقائيا، طبيعيا وعضويا.

هيا لنتابع، من خلال المثال الحي التالى، وظيفة كل عنصر من عناصر تجربتنا.

ولنبدأ من كلمة «لو».

وراح أركادى نيكولايفتش يشرح لنا:

ـ إن كلمة «لو» رائعة، قبل كل شئ، كونها تبدأ كل إبداع. فهى بالنسبة للفنانين بمثابة رافعة تنقلهم من الواقع إلى عالم لا يمكن أن يتم الابداع إلا فيه.

وهناك كلمات «لو» تعطى مجرد الدافع من أجل تطوير الإبداع تطويرا تدريجيا منطقيا.وإليكم مثالا على ذلك.

ومد تورتسوف يده نحو شوستوف وانتظر شيئا ما. وأخذ كلاهما ينظر إلى الآخر بحيرة. وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ كما ترى لا ينشأ بينى وبينك أى فعل. ولذلك، سأدخل كلمة «لو» وأقول: ماذا كنت تفعل لو أن ما أقدمه لك ليس فراغا، بل رسالة.

ـ كنت آخذها، وأنظر إلى العنوان الذى أرسلته إليه. فإذا كانت لى فإنى ـ بعد إذنكم ـ سوف أفضها وأبدأ بقراءتها. ولكن، بما أن الرسالة غرامية وفى استطاعتى أن أكشف عن استثارتى لدى قراءتها.

ـ فإنك. من أجل تجنب ذلك، سوف ترى أن العقل السليم يهيب بك أن تبتعد.

قال تورتسوف بإيحاء واستأنف شوستوف:

ـ واذهب إلى غرفة أخرى أقرأ فيها الرسالة.

ـ أرأيت إلى «كم» الأفكار المترابط والواعى، والتدرجات المنطقية مثل لو، بما أن، فإن ومختلف الأفعال التى استدعتها كلمة «لو» الصغيرة. إنها تعبر عن نفسها عادة بهذه الطريقة.

ولكن يحدث أن تقوم كلمة «لو» بمهمتها وحدها وعلى الفور، دون أن تتطلب تتمات أو مساعدات. وإليكم مثالا على ذلك...

وقدم أركادى نيكولايفتش بيد واحدة مطفأة سجائر معدنية إلى مالوليتكوفا وسلم فيليامينوفا باليد الأخرى قفازا من جلد الغزال وهو يقول:

ـ هاك أنت ضفدعة باردة، وأنت هذه الفأرة الملساء.

ولم يكد يكمل قوله حتى ارتدت المرأتان بتقزز.

وأصدر أركادى نيكولايفتش أمره:

ـ اشربى الماء، ياديسكوفا.

وراحت تشرب الماء.

واستوقفها تورتسوف قائلا:

ـ ولكن فيه سم.

فتجمدت ديسكوفا غريزياً.

وقال أركادى نيكولايفتش منتصرا:

ـ أرأيتم! هذا كله ليس مجرد كلمات بسيطة، بل كلمات «لو السحرية» التى تستثير الفعل فى الحال وبشكل غريزى. لقد توصلتم فى (اتود) المجنون إلى نتيجة قوية أكثر مما هى حادة ومؤثرة. لقد استدعى افتراض الشذوذ فى هذا الأتود اضطرابا كبيرا صادقا وفعلا نشيطا للغاية على الفور. لذا فإن كلمة «لو» هذه يمكن اعتبارها «سحرية» أيضا.

وإذا ما توغلنا فى الحديث عن صفات كلمة «لو» وخصائصها، فلابد من توجيه الانتباه إلى أنه ثمة كلمات «لو» ذات طابق واحد، وأخرى ذات طوابق متعددة إذا صح

القول. ففى تجربة مطفأة السجائر والقفاز التى قمنا بها الآن مثلا استخدمنا كلمة «لو» ذات طابق واحد. حيث يكفى أن نقول «لو كانت مطفأة السجائر ضفدعة» و «القفاز فأرا» حتى ينشأ صدى ذلك فى الفعل على الفور.

بيد أنه فى المسرحيات المعقدة يتشابك عدد كبير من كلمات «لو» الخاصة بالكاتب، وغيرها من كلمات «لو» المختلفة التى تبرر سلوك الأبطال وتصرفاتهم. هناك، لا نتعامل مع كلمات «لو» ذات الطابق الواحد، بل ذوات الطوابق المتعددة، أى مع عدد كبير من الافتراضات والابتداعات المتممة لهذه الافتراضات والتى تتشابك فيما بينها بمهارة. إن المؤلف يقول وهو يكتب مسرحية: لو أن الفعل جرى فى عصر ما معين، وفى دولة معينة، وفى مكان ومنزل محدودين، لو كان يعيش هناك أناس معينون، يتمتعون بطبيعة روحية معينة، وبأفكار ومشاعر معينة، لو أنهم اصطدموا فيما بينهم فى ظروف معينة وهلم جرا.

ويكمل المخرج الابتداع المحتمل الذى قام به المؤلف بكلمات «لو» خاصة من عنده فيقول: لو قامت بين الشخصيات الفاعلة علاقات متبادلة معينة، ولو أن هذه الشخصيات عاشت فى وضع معين إلخ، فماذا يفعل الممثل إذا ما وضع نفسه فى مكان الشخصيات وفى حالة توافر هذه الظروف جميعا.

ويكمل فنان الديكور الذى يصور مكان الفعل فى المسرحية، والتقنى الكهربائى الذى يعطى هذه اللمسة أو تلك من لمسات الإضاءة وغيرهما من مبدعى العرض ظروف الحياة فى المسرحية بابتداعهم الفنى.

وعليكم، بعد ذلك، أن تقدروا كل ماهو كامن فى كلمة «لو» من خصائص كنتم قد شعرتم بها فى (أتود) المجنون، إن خصائص كلمة «لو» هذه قد أحدثت فى داخلكم تحولا وتبدلا سريعا.

ـ نعم، تحول وتبدل سريع.

قلت مستحسنا هذا التحديد الدقيق لما شعرنا به.

وأخذ تورتسوف يشرح بعد ذلك:

ـ بفضل هذا التحول أو هذا التبدل السريع يحدث فى مسرحية «الطائر الأزرق» عند تكرار الماس السحرى ما يجعل العيون ترى والآذان تسمع والعقل يقوّم الوضع المحيط بصورة

مختلفة جديدة، وبالنتيجة يستدعى هذا الابتداع المبتكر بصورة طبيعية الفعل الواقعى المناسب الضرورى لتنفيذ الهدف الموضوع أمامه.

وقلت منتصرا:

ـ ويحدث ذلك كله بصورة غير ملحوظة! وبالفعل، ما الذى يهمنى من الموقد الحائطى الاكسسوارى؟! ولكن عندما ارتبط بكلمة «لو» أى عندما افترضت وصول الفنانين المشهورين، أدركت أن فى استطاعة هذا الموقد الحائطى العنيد أن يفسد علينا سمعتنا جميعا، ولقد نلقى بذلك أهمية كبيرة.

لقد شعرت بحقد صادق نحو قطعة الإكسسوار الكرتونية هذه. ورحت أكيل الشتائم للصقيع الهاجم ليس فى حينه، ولم يسعفنى الوقت لتنفيذ ما لقنتنى إياه المخيلة المستثارة من الداخل.

وأشار شوستوف:

ـ ولقد حدث الشىء نفسه فى (أتود) المجنون، فلقد أصبح الباب الذى كان نقطة البدء فى التمرين مجرد وسيلة من أجل الدفاع، أما الهدف الأساسى الذى استقطب الانتباه فقد أصبح غريزة حفظ البقاء. ولقد حدث هذا كله بصورة طبيعية، تلقائيا...

ـ وقاطعه أركادى نيكولايفتش قائلا بحرارة:

ـ ولماذا! لأن التصورات عن الخطر تستثيرنا دائما. إنها مثل الخمائر فى استطاعتها أن تختمر فى أى وقت. أما الباب والموقد فإنهما يثيراننا من حيث ارتباطها بشئ آخر أكثر أهمية بالنسبة لنا.

ويكمن سر التأثير فى كلمة «لو» أيضا فى أنها لا تتحدث عن واقعة وقعت، أو عما هو موجود بالفعل، بل عما يمكن أن يقع... «لو»... كلمة لا تؤكد شيئا، إنها تفترض وحسب. إنها تطرح سؤالا للحل. ويحاول الممثل أن يجيب على هذا السؤال. لهذا يتم التوصل إلى التحول والحل دون قسر ودون خداع. وبالفعل:

فأنا لم أؤكد لكم بأن مجنونا يقف خلف الباب. أنا لم أكذب، بل بالعكس، فلقد اعترفت صراحة بوساطة كلمة «لو» ذاتها بأننى أقدم افتراضا ليس إلاّ، وأنه فى الواقع لا يوجد أحد وراء الباب. لقد أردت فقط أن تجيبونى بإخلاص على افتراض أنه لو كانت

فكرة المجنون المختلقة واقعا . كما أنى لم اقترح عليكم أن تأتوا بشئ من الهلوسة ولم أفرض مشاعرى، بل تركت للجميع فى معاناة «مايعانيه» كل منكم بصورة طبيعية تلقائية. وأنتم من ناحيتكم لم تقسروا أنفسكم ولم ترغموها على تقبل فكرتى المبتدعة بصدد المجنون على أنها واقع حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض. كما انى لم أرغمكم على الإيمان بأصالة حادثة المجنون المبتدعة بل اعترفتم أنتم أنفسكم وبصورة طوعية بامكانية وقوع حادثة كهذه فى الحياة.وقلت معجبا:

ـ نعم، شئ رائع جدا أن كلمة «لو» تتصف بالصراحة والصدق وتحل المسألة دونما تحفظ أو كتمان. إن هذا من شأنه أن يقضى على سمة الخداع الخارجية الخاصة التى غالبا ما نستشعر بها فى الأداء المسرحى.

ـ ماذا كان يمكن أن يحدث لو أنى، بدلا من الاعتراف الصريح بالابتداع، رحت أقسم لكم بأن مجنونا حقيقيا يقف بالفعل خلف الباب.

فأجبت مستأنفا أنا شيدى الديثوراچية:

ـ ماكنت لأومن بمثل هذا الخداع البين، وما كنت لأتحرك من مكانى. ان ماهو رائع فى كلمة «لو» أنها تخلق حالة تستثنى كل قسر. فى مثل هذه الظروف وحدها نستطيع أن نناقش بجدية مالم يحدث، ولكن ما يمكن حدوثه فى الواقع.

وقال أركادى نيكولايفتش متذكرا:

ـ وهذه خاصية جديدة تتمتع بها كلمة «لو». إنها تستدعى لدى الفنان فعالية داخلية وخارجية، ويتم بلوغ ذلك دون قسر وبطريقة طبيعية أيضا. ان كلمة «لو» هى دافع ومنبه للفعالية الإبداعية الداخلية. وبالفعل، كان يكفى أن تقولوا لأنفسكم: «ماذا فى استطاعتنا أن نفعل، وكيف نتصرف لو كانت الفكرة المختلقة بصدد المجنون واقعا؟. لقد تولدت فى الحال الفعالية فى أنفسكم، وبدلا من الجواب العادى على السؤال المطروح نشأ فى داخلكم، حسب خاصية الممثل فى طبيعتكم، ميل نحو الفعل. وتحت تأثير هذا الميل لم تمسكوا أنفسكم وبدأتم بتنفيذ المهمة الموضوعة أمامكم. فى أثناء ذلك، كانت غريزة حفظ البقاء الإنسانية توجه أفعالكم تماما مثلما يحدث فى الحياة الواقعية ذاتها.

تلك خاصية مهمة جدا من خواص كلمة «لو» تجعلها قريبة من أحد أسس اتجاهنا الكامن فى فعالية الإبداع والفن وفاعليتهما.

وقلت منتقدا:

ـ ولكن يبدو أن كلمة «لو» لا تفعل دائما بصورة حرة دون عقبات. فأنا، مثلا، على الرغم من أن التحول قد حصل فى داخلى على الفور وبصورة مفاجئة، فإن توطيده قد استغرق زمنا طويلا. فى الوهلة الأولى عندما استخدمت كلمة «لو» آمنت بهذا الافتراض وحدث التحول. بيد أن هذه الحالة لم تدم طويلا. فمع الوهلة الثانية أخذ الشك يعتمل فى داخلى وقلت لنفسى: ما الذى تسعى إليه؟ إنك تعرف أن كلمة «لو» ما هى إلا مجرد ابتداع. إنها ليست حياة واقعية بل أداء، ولكن صوتا آخراً فى داخلى اعترض على ذلك وقال: «لا أجادل بأن كلمة «لو» هى أداء وفكرة مبتدعة، بيد أنها فكرة ممكنة، ممكنة التحقق فى الحياة الواقعية. زد على ذلك لا أحد يرغب فى قسر إرادتك، إذ أن كل ما هو مطلوب منك هو الإجابة عن سؤال يطرح عليك: «ماذا فى استطاعتك أن تفعل لو أنك كنت فى ذلك المساء عند مالوليتكوفا ووجدت نفسك فى وضع أحد من ضيوفها؟»

بعد أن شعرت بواقعية الفكرة المبتدعة وقفت منها موقفا جادا للغاية واستطعت مناقشة ما يمكن فعله بالموقد، وكيفية التصرف مع المشاهير المدعوين.

.. .. عام (..) ١٩

ـ وهكذا تبدأ كلمة «لو» السحرية، أو البسيطة، الإبداع. إنها تعطى الدافع الأول لتطوير عملية بناء الدور فى المستقبل.

وليحدثكم عوضاً عنى (الكساندر سرغيفيتش بوشكين) حول كيفية تطور هذه العملية.

يقول الكساندر سيرغيفيتش فى ملاحظته (حول الدراما الشعبية وحول «مارفابوسادنيتسا» لبوغودين م.ب) :

«إن ما يتطلبه عقلنا من الكاتب الدرامى هو حقيقة * الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المفترضة.

---

* تعنى مقولة الحقيقة مضمون المعرفة الإنسانية الموضوعى. فهى انعكاس مواضيع الواقع وظواهره، انعكاسا متشابها حيث تقوم بهذا العكس الذات العارفة التى تصور هذه المواضيع والظواهر كما هى موجودة خارج الوعى وبمعزل عنه (المعرب).

وأضيف من عندى قائلا إن عقلنا يطلب الشئ نفسه من الفنان الدرامى مع فارق صغير هو أن الظروف التى هى بالنسبة للكاتب ظروف مفترضة. سوف تصبح بالنسبة لنا نحن الفنانين ظروفا جاهزة مقترحة. بهذه الطريقة توطد اصطلاح «الظروف المقترحة» الذى نستخدمه فى ممارستنا العملية.

وانتاب فيونتسوف القلق:

ـ الظروف المقترحة... وما تكون هذه....

ـ فكروا جيدا بهذا القول المأثور، وسأشرح لكم بعد ذلك بمثال موضح كيف أن كلمة «لو» التى نحبها تساعد على تحقيق وصية (الكساندر سرغيفيتش) العظيمة.

ـ حقيقة الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المقترحة».

كنت أقرأ القول المأثور الذى سجلته فى دفترى بمختلف النبرات فاستوقفنى تورتسوف قائلا:

ـ لن يفيدك ابتذالك الجملة الرائعة لأن ذلك لا يكشف عن جوهرها الداخلى. عندما لا تنجح فى تملك زمام فكرة كاملة على الفور، قم باستيعابها حسب أجزائها المنطقية.

وسأل شوستوف:

ـ ينبغى أن نفهم قبل كل شئ ما هو المقصود بتعبير «الظروف المقترحة»؟

ـ إنها قصة المسرحية ووقائعها وأحداثها. إنها العصر وزمان الفعل ومكانه وظروف الحياة وتفسيرنا التمثيلى والإخراجى للمسرحية. إنها الإضافات التى نضيفها والتشكيلات الحركية والإخراج ومناظر فنان الديكور وأزيائه. إنها الملحقات المسرحية والإضاءة والصوت والمؤثرات إلى آخر ما هنالك مما يقترح على الممثلين أن يأخذوه بعين الاعتبار فى إبداعهم. إن «الظروف المقترحة» وكلمة «لو» هما افتراض و «ابتداع خيال». انهما من منشأ واحد: فالظروف المقترحة» هى مثل كلمة «لو»، وهذه مثل «الظروف المقترحة». الأولى هى افتراض («لو») بينما «الظروف المقترحة» تطوره. لايمكن أن يتواجد أحدهما دون الآخر أو أن يتلقى قوة الاستثارة الضرورية. بيد أن وظائفها مختلفة بعض الشئ: فكلمة «لو» تعطى الدافع للخيال الغافى، أما «الظروف المقترحة» فتعطى الاساس لكلمة «لو» ذاتها. إنهما معا وعلى انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلى (التحوّل).

وسأل فيونتسوف مبديا اهتمامه:

ـ وماذا تعنى «حقيقة الانفعالات» ؟

ـ حقيقة الانفعالات تعنى حقيقة الانفعالات، أى الانفعال الإنسانى الحقيقى الحى، تعنى مشاعر الممثل نفسه ومعاناته.

وسأل فيونتسوف ثانية:

ـ وماذا يقصد «بالمشاعر المحتملة» ؟

ـ إنها ليست انفعالات ومشاعر ومعاناة حقيقية، بل هاجس هذه الانفعالات والمشاعر والمعاناة، حالة قريبة متقاربة معها تشبه الصدق ولذلك فهى محتملة، إنه تعبير عن الانفعالات، ولكنه ليس تعبيراً مستقيما مباشراً لا واعيا، بل يتم، إذا صح التعبير، بوحى من الشعور وتلقينه.

ولسوف تفهمون قول بوشكين كله بصورة أفضل إذا بدلتم من مواضع كلمات الجملة فقلتم: «في الظروف المقترحة ـ حقيقة الانفعالات». أى بتعبير آخر: اخلقوا أولا الظروف المقترحة، آمنوا بها بإخلاص، ولسوف تولد، عندئذ، «حقيقة الانفعالات» من تلقاء نفسها.

وحاول فيونتسوف جاهدا فهم ما يقال:

ـ «فى الظروف المقترحة»...

وأسرع أركادى نيكولايفتش يقدم له العون.

سوف يوضع أمامكم فى الممارسة العملية البرنامج التالى تقريبا: حيث سيترتب عليكم، قبل كل شىء، أن تتصوروا مجمل «الظروف المقترحة» المأخوذة من المسرحية ومن التصور الاخراجي ومن أحلامكم الفنية الخاصة. ولسوف تخلق هذه المادة كلها تصورا عاما عن حياة الشخصية المصورة فى الظروف المحيطة بها... ينبغى أن تؤمنوا بإخلاص شديد بالإمكانية الحقيقية لمثل هذه الحياة فى الواقع، والتعود عليها إلى درجة تصبح معها هذه الحياة الغريبة قريبة ومألوفة. وإذا نجحتم فى ذلك كله فسوف ينشأ فى داخلكم تلقائيا حقيقة الانفعالات أو المشاعر المحتملة. ولم أتوان عن طرح الأسئلة:

ـ بودى أن أتعرف على وسيلة ملموسة وعملية أكثر.

ـ خذ كلمة «لو» الأثيرة لديك وضعها قبل كل ظرف من «الظروف المقترحة» المتجمعة لديك. فى أثناء ذلك، قل لنفسك ما يلى: لو كان الرجل المقتحم مجنونا، ولو كان الطلاب عند ما لوليتكوفا موجودين للاحتفال بانتقالها إلى المنزل الجديد، ولو كان الباب معطوبا ويستحيل إغلاقه بالمفتاح، ولو اضطررنا إلى إقامة متراس خلفه إلخ، فماذا فى استطاعتى أن أفعل وكيف سأتصرف؟

سيوقظ هذا السؤال فى داخلك الفعالية المطلوبة على الفور. أجب عليه بوساطة الفعل وقل: «هذا ماكنت سأفعل! «وافعل ماتريد وما يستهويك دون تردد لحظة الفعل.

عندئذ سوف يتتابك ـ بصورة لا واعية أو واعية ـ مايسميه بوشكين «حقيقة الانفعالات» أو على أقل تقدير «المشاعر المحتملة». إن سر هذه العملية يكمن فى عدم قسر مشاعرنا وتركها وشأنها دون التفكير «بحقيقة الانفعالات» لأن هذه «الانفعالات» تأتى من تلقاء نفسها ولا تتعلق بارادتنا. إنها لا تخضع لا للأمر ولا للقسر.

ليوجه الممثل انتباهه كله إلى «الظروف المقترحة» وليبدأ العيش فيها بإخلاص، ولسوف تنشأ عندئذ «حقيقة الانفعالات» فى داخلكم بصورة تلقائية.

عندما كان أركادى نيكولايفتش يشرح كيف يتم خلق جو شبيه بالحياة الحية على الخشبة من مختلف «الظروف المقترحة» وكلمات «لو» الخاصة بالمؤلف والممثل والمخرج وفنان الديكور وعامل الكهرباء وغيرهم من مبدعى العرض المسرحى امتعض غوفوركوف و «أخذ يدافع» عن الممثل.

قال محتجا:

ـ أرجو المعذرة، ماذا تبقى للممثل إذن مادام الآخرون يخلقون كل شئ؟ ألم يترك لنا غير التفاهات؟

وانقض عليه تورتسوف قائلا:

ـ تفاهات؟! هل تظن أن إيمانك بابتداع ابتدعه شخص آخر والعيش مخلصا فى هذا الابتداع هو شئ تافه؟ هل تعلم أن إبداعا يعتمد على موضوع هو من وضع شخص آخر لهو أصعب، فى كثير من الأحيان، من أن تخترع أنت موضوعا بنفسك؟ نحن نعرف حالات اكتسبت فيها مسرحية سيئة شهرة عالمية لأن فنانا كبيرا قد أعاد خلقها. كما تعرف أن (شكسبير) قد أعاد خلق قصص كتبها شعراء آخرون. نحن أيضا نعيد خلق

مؤلفات الكتاب الدراميين، نكتشف ما ينطوى فيها تحت الكلمات، ونضع ماوراء نصنا في نص الآخرين. إننا نحدد علاقتنا بالناس وبظروف حياتهم ونقوم بترشيح المادة التى نتلقاها من المؤلف والمخرج داخل نفوسنا: فنعيد تصنيعها فى ذواتنا ثانية وننعشها ونكملها بخيالنا ونتآلف معها ونعيشها نفسيا وجسمانيا. إننا نولد فى أنفسنا «حقيقة الانفعالات»، ونخلق نتيجة إبداعنا النهائية فعلا مثيراً أصيلا مرتبطا ارتباطا وثيقا بخطة المسرحية وجوهرها. إننا نخلق شخصيات نموذجية حية من خلال انفعالات الشخصية المصورة ومشاعرها. ثم تقول إن هذا العمل الضخم كله مجرد «تفاهات»! لا، إن هذا الإبداع كبير وفن أصيل!

قال أركادى نيكولايفتش هذا مختتما حديثه.

.. .. عام (..) ١٩

أعلن أركادى نيكولايفتش اليوم برنامج حصتنا فور دخوله الصف، فقال:

سنتكلم اليوم، بعد أن تحدثنا عن كلمة «لو» و «الظروف المقترحة»، عن الفعل المسرحى الداخلى والخارجى.

هل تدركون الأهمية الكبيرة التى يحتلها الفعل فى فننا، هذا الفن الذى يقوم من حيث طبيعته على مبدأ الفعالية؟

وتتبدّى هذه الفعالية على الخشبة فى الفعل. وفى الفعل يتم التعبير عن روح الدور أى عن معاناة الفنان وعالم المسرحية الداخلى، فنحن نحكم على الناس الذين نصورهم على الخشبة ونفهم حقيقتهم من خلال أفعالهم وتصرفاتهم.

هذا ما يقدمه الفعل لنا، وهذا ما ينتظره المتفرج من الفعل.

فما الذى يتلقاه المتفرج منا، فى أغلب الأحيان؟ بهرجة كبيرة وكثرة من الإشارات غير المتحفظة والحركات الآلية العصبية. إننا أسخياء بها فى المسرح أكثر بكثير مما نسخى بها فى الحياة الواقعية.

ولكن جميع هذه الأفعال التمثيلية تختلف تمام الاختلاف عن الأفعال الإنسانية فى الحياة الواقعية. وسأبين هذا الاختلاف بالمثال التالى: عندما يرغب الإنسان فى أن يمعن بأفكار ومعاناة مهمة، خفية، قريبة من قلبه (مثل أن نكون أولا نكون» فى هاملت، فإنه

ينفرد فى ذاته، ويتوغل بعيدا فى أعماق نفسه، ويحاول ذهنيا أن يبلور بالكلمات ما يفكر فيه ويشعر به.

أما الممثلون على الخشبة فيتصرفون على نحو آخر. إنهم فى هذه اللحظات يخرجون إلى مقدمة خشبة المسرح ويتوجهون نحو الجمهور وينشدون الأناشيد بصوت عال حول معاناتهم التى لا وجود لها.

ـ أرجو أن توضحوا معنى «أن ينشدوا الأناشيد حول معاناتهم التى لا وجود لها»؟

ـ هذا يعنى أنهم يفعلون ما تقومون به أنتم عندما ترغبون فى ملء الخواء الروحى الداخلى فى أدائكم بتصنع تمثيلى خارجى مؤثر.

من المريح أن يقدم الممثل الدور الذى لا يشعر به فى داخله تقديما خارجيا مؤثرا يصاحب بالتصفيق. ولكن من المستبعد جدا أن يرغب الفنان الجاد بضجة مسرحية كهذه فى مكان يعبر فيه عن أثمن أفكاره ومشاعره، وعن جوهره الروحى الكامن. إن الفنان يود أن يعبر عن هذه المشاعر الشبيهة بمشاعر الدور ليس بمصاحبة ضجة التصفيق، بل على العكس من ذلك، فى صمت مؤثر، وجو ودى عميق. أما اذا فرّط الفنان بذلك ولم يرعو عن ابتذال هذه اللحظة المهيبة، فإن هذا يبرهن على أن كلمات الدور التى ينطق بها هى كلمات فارغة بالنسبة له، وأنه لم يضمنها شيئا ثمينا من مكنون نفسه. لا يمكن أن تنشأ علاقة رفيعة بكلمات فارغة، كلمات لا تكون ضرورية إلا كأصوات يمكن بمساعدتها إبراز قدرات الصوت والنطق وتقنية الأداء والحيوية التمثيلية الحيوانية. ولا يمكن التعبير عن الأفكار والمشاعر التى كتبت من أجلها المسرحية فى حالة أداء مثل هذا الأداء إلا بحزن أو فرح أو مأساوية «بصفة عامة». إن تعبيرا كهذا هو تعبير ميت وشكلى وصنعى.

وما يحدث فى مجال الفعل الخارجى يحدث فى مجال الفعل الداخلى أيضا (فى الإلقاء)، فعندما لا يكون الممثل بحاجة إلى ما يفعل بوصفه إنسانا، وعندما لا يتم توظيف الدور والفن

فى سبيل ما خلقا من أجله، فإن الأفعال ستكون فارغة، غير معاشة، ولن يجد أمامه من حيث الجوهر مايمكن التعبير عنه. ولا يبقى، عندئذ، إلا أن يفعل «بوجه عام». حيث يتألم الممثل من أجل أن يتألم، ويحب من أجل أن يحب، ويغار ويطلب الصفح من أجل أن يغار

ويطلب الصفح، وحيث يتم هذا كله لأنه مكتوب فى المسرحية، لا لأن هذا ما جرت معاناته فى الروح، وما تم خلقه فى حياة الدور على الخشبة. إن الممثل لن يجد فى هذه الحالة مهربا، ولسوف يجد المخرج الوحيد أمامه هو الأداء «بصفة عامة» ما أبشع هذا التعبير «بصفة عامة» !

وما أكثر ما يتطوى عليه من الإهمال والسطحية والفوضى.

ألا تريدون أن تأكلوا شيئا ما «بصفة عامة» ؟ ألا تريدون أن نتكلم عن شئ ما «بصفه عامة» ؟

هل تريدون أن نمرح «بصفة عامة» ؟

ما أشد الملل والفراغ الذى ينشأ عن مثل هذه الاقتراحات.

عندما يقومون أداء الفنان بتعبير «بصفة عامة» أو «عموما». فإننا نقول: «إن ممثلا معينا قد أدى دور هاملت «عموما» بصورة ليست رديئة! «إن تقويما كهذا هو تقويم مهين للممثل.

أدّوا لى الحب والغيرة والحقد «بصفة عامة» !

ما يعنى هذا؟ هل يعنى أن نؤدى (أوكروشكا) * من هذه الانفعالات والعناصر المكونة لها؟

إن الممثلين يقدمون لنا على الخشبة هذه (الأوكروشكا) من الانفعالات والمشاعر والأفكار ومنطق الأفعال والشخصية «بصفة عامة».

وما يبعث على الضحك هو أنهم يستثارون بإخلاص ويشعرون بأدائهم ذى «الصفة العامة» على نحو قوى. فأنتم لن توفقوا إلى إقناعهم بأن أداءهم خاليا من الانفعالات والمعاناة والأفكار، وبأنه مجرد (أوكروشكا) من هذه الانفعالات والمعاناة والأفكار. هؤلاء الممثلون يتعرفون ويستثارون وينساقون مع الأداء رغم أنهم لا يفهمون ما يستثيرهم أو يستهويهم، إن أداءهم هو تلك «العاطفة التمثيلية» ذاتها، ذلك المرض الهستيرى الذى تحدثت عنه، وتلك الاستثارة ذات «الصفة العامة».

---

* أوكروشكا : حساء بارد من كفاس (وهو شراب روسى غير كحولى) وخضروات ولحم .

إن الفن الأصيل والأداء «بصفة عامة» لا يجتمعان. إن أحدهما يقضى على الآخر. فالفن يحب النظام والانسجام، أما «الصفة العامة» هذه فتحب الاختلال والتشوش.

كيف أحفظكم من هذا العدو اللدود، هذه «الصفة العامة» ؟!

إن النضال ضدها يكمن فى أن ندخل إلى الأداء ذى «الصفة العامة» الطائش مالا يميزه على وجه التحديد ويقضى عليه.

إن الأداء «بصفة عامة» هو أداء سطحى ومتهور. لذلك أدخلوا إلى أدائكم المنهجية والعلاقة الجادة بما يجرى على الخشبة، ولسوف يقضى ذلك على السطحية والتهور.

والأداء «بصفة عامة» هو أداء مشوش ولا معنى له. فادخلوا المنطق والترابط إلى الدور، ولسوف يزيل هذا عنه خصائص «الصفة العامة» الرديئة.

والأداء «بصفة عامة» يبدأ كل شئ ولا ينهى شيئا، فلندخل الكمال إلى أدائنا.

سنقوم بهذا كله، ولكن على مدى دورة «المنهج» كلها ومن خلال عملية دراسته، كيما نصوغ فى النتيجة النهائية صوغا ثابتا فعلا إنسانيا هادفا ومثمرا وأصيلا بدلا من الفعل «بصفة عامة».

إننا لا نعترف إلا بالفعل الإنسانى فى الفن. ونؤكد عليه وحده ونعمل على صوغه. ما السبب فى قسوتنا هذه إزاء «الصفة العامة» ؟ إليكم السبب:

ترى هل كثرة العروض التى يجرى أداؤها يوميا فى العالم كله وفق خط جوهر المسرحيات الداخلى، وحسبما يتطلبه الفن الأصيل؟ عشرات.

هل كثرة العروض التى يجرى أداؤها يوميا فى العالم كله وفق مبدأ «الصفة العامة» وليس بحسب الجوهر؟ عشرات الآلاف.

لهذا السبب لاتستغربوا إذا ما قلت لكم إن مئات الآلاف من الممثلين فى العالم كله يفسدون يوميا، ويكتسبون عادات مسرحية ضارة وغير صحيحة. وهذا يزيد من خوفنا لأن المسرح نفسه، وظروف الإبداع فيه يجتذبان الممثل إلى هذه العادات الخطرة من جهة، ولأن الممثل نفسه، وهو يبحث عن الطريق الأقل وعورة يميل إلى استخدام «الصفة العامة» الضعيفة من جهة أخرى.

وهكذا نجد أن الجهلة من مختلف الجهات يقودون فن الممثل إلى حتفه بصورة منتظمة.

ـ أى نحو القضاء على جوهر الإبداع لصالح الأداء «بصفة عامة» وشكله الخارجى، الشرطى، الردئ.

وكما ترون فإن المهمة التى تنهض أمامنا هى النضال ضد العالم كله: ضد ظروف الأداء العلانى، وضد طرائق اعداد الممثل، وعلى وجه الخصوص ضد المفاهيم الخاطئة والمستقرة بصدد الفعل المسرحى.

ولكى نحقق نجاحا فى تذليل الصعوبات الماثلة أمامنا، يجب، قبل كل شئ، أن نملك الجرأة على الاعتراف بأننا عندما نصعد الخشبة أمام جمهور المتفرجين نفقد لأسباب كثيرة جدا فى ظروف الابداع العلانى هذه إحساسنا بالحياة الواقعية تماما: فنحن عندئذ ننسى كل شئ: ننسى كيف كنا نمشى ونجلس ونأكل ونشرب وننام ونتحدث وننظر ونسمع فى الحياة، باختصار ننسى كيف كانت تجرى أفعالنا فى الحياة داخليا وخارجيا. لهذا يجب أن نتعلم ذلك كله من جديد على الخشبة تماما مثل طفل صغير يتعلم المشى والنطق والنظر والسمع.

وسأضطر إلى تذكيركم كثيرا بهذه النتيجة المهمة غير المتوقعة فى مجرى حصصنا الدراسية أما الآن، فلنحاول أن نفهم طريقة تعلم القيام بالفعل على الخشبة ليس على نحو تمثيلى «بصفة عامة»، بل بصورة إنسانية بسيطة وطبيعية وعلى نحو عضوى سليم وبحرية مثلما تتطلب ذلك قوانين الطبيعة العضوية الحية.

وأضاف غوفوركوف:

ـ باختصار، علينا أن نتعلم كيف نطرد المسرح من المسرح إذا صح القول

ـ تماما، كيف نطرد كلمة المسرح التى تكتب (بحرف صغير) من كلمة المسرح التى تكتب (بحرف كبير).

ولا يمكن التصدى لهذه المهمة على الفور، بل بصورة تدريجية من خلال عملية النمو الفنى، وصوغ التقنية السيكولوجية.

وتوجه أركادى نيكولايفتش نحو رحمانوف قائلا:

ـ أما الآن، فأرجو منك، يافانيا، أن توجه اهتماما كبيرا إلى ضرورة أن تكون الأفعال التى يقوم بها الطلاب على الخشبة أفعالا أصيلة ومثمرة وهادفة دائما، ألا يتظاهروا مطلقا بأنهم يفعلون. لذلك أوقفهم فى الحال ما إن تلاحظ لديهم أى انحراف نحو الأداء أو التصنع. وعندما تنتظم حصتك (وأنا مستحصل على ذلك) اعمل على صوغ تمارين خاصة تدفعهم نحو الفعل على الخشبة مهما كلف الأمر. أكثر من هذه التمارين واجعلها تدوم مدة أطول كيما يعتادوا تدريجيا وبصورة منهجية على الفعل الأصيل المثمر والهادف على الخشبة. لتتوحد الفعالية الإنسانية فى تصورهم مع تلك الحالة التى يشعرون بها على الخشبة بحضور المتفرجين وفى وضع الإبداع العلانى أو الدرسى. واذ يعتادون يوما بعد يوم على أن يكونوا على الخشبة بصورة إنسانية تكون بذلك قدغرست فيهم عادة جيدة هى أن يقدموا أنفسهم فى الفن بوصفهم أناسا طبيعيين وليس مجرد تماثيل لعرض الملابس (مانيكانات).

ـ ولكن ما هى هذه التمارين؟ إنى أتساءل عن طبيعة هذه التمارين؟

ـ اجعل وضع الحصة أكثر جدية وصرامة حتى تدفع بالطلبة إلى أمام وكأنك تريد الوصول بهم إلى العرض. أنت قادر على ذلك.

وامتثل رحمانوف قائلا:

ـ حاضر.

ـ استدعهم إلى الخشبة الواحد بعد الآخر واعطهم عملا ما.

ـ وما هو هذا العمل؟

ـ لنقل تصفح جريدة. مثلا، والحديث عما جاء فيها.

ـ ولكن هذا عمل طويل بالنسبة إلى حصة جماعية. يجب أن يأخذ كل حصته من الدرس

ـ وهل المسألة تكمن فى معرفة محتوى الجريدة كلها؟ المهم هو التوصل إلى فعل أصيل ومثمر وهادف، فعندما تجد أن الطالب قد حقق ذلك وانغمس فى عمله دون أن يعقه فى ذلك وضع الحصة الجماعية، استدع طالبا آخر. أما الأول فأرسله إلى عمق الخشبةليتدرب هناك ويغرس فى نفسه عادة أن يقوم بالفعل على الخشبة بصورة حياتية،

إنسانية، فهو لكى يكتسب هذه العادة ويجعلها متأصلة فى ذات نفسه يحتاج إلى كم «محدد» طويل من الزمن يعيش فيه على الخشبة من خلال فعل أصيل ومثمر وهادف. لهذا قدم له العون فى الحصول على هذا الكم «المحدد» من الزمن.واختتم أركادى نيكولايفتش الحصة شارحا:

ـ إن كلمة «لو» و «الظروف المقترحة» والفعل الداخلى والخارجى، هى عوامل مهمة جدا فى عملنا. وهى ليست العوامل الوحيدة. فنحن بحاجة أيضا إلى عدد كبير من القدرات والخصائص والمواهب الإبداعية الفنية الخاصة (الخيال والانتباه والإحساس بالصدق والمهمات والمعطيات المسرحية وغير ذلك).

ولنتفق فى الوقت الحاضر أن نطلق عليها جميعا، من أجل الاختصار وسهولة الاستعمال كلمة واحدة هى العناصر.

وسأل أحدهم:

ـ عناصر ماذا؟

ـ لن أجيب عن هذا السؤال فى الوقت الحاضر. وسوف يتضح فى حينه من تلقاء نفسه. ويتطلب فن التحكم بهذه العناصر، ومن بينها كلمة «لو» و «الظروف المقترحة» والأفعال الداخلية والخارجية بالدرجة الأولى والقدرة على تركيبها واستبدالها ودمج أحدها بالآخر ممارسة وخبرة كبيرين، وبالتالى يتطلب زمنا طويلا بهذا المعنى سوف نتحلى بالصبر ونوجه اهتمامنا كله فى الوقت الحاضر إلى دراسة كل عنصر من العناصر وصوغه. ويعتبر ذلك هدفا رئيسيا كبيرا للمنهج الدراسى هذا العام.

٤ـ الخيال

حدد تورتسوف اليوم موعد الحصة فى مسكنه بسبب توعك صحته. ولقد أجلسنا أركادى نيكولا يفتش فى مقاعد مريحة فى حجرة مكتبه.

قال:

ـ أنتم تعرفون الآن أن عملنا المسرحى يبدأ من استعمال كلمة «لو» السحرية فى المسرحية والدور، حيث تعتبر هذه الكلمة رافعة تنقل الفنان من الواقع اليومى إلى مجال الخيال. وما المسرحية والدور سوى ابتداع المؤلف الذى هو عدد من كلمات «لو» السحرية وغيرها من كلمات «لو» والظروف المقترحة التى فكر بها. لا وجود «لوقائع» حقيقية أو واقع حقيقى على الخشبة، فالواقع الحقيقى ليس فنا. هذا الأخير من حيث طبيعته يحتاج إلى ابتداع فنى هو مؤلف الكاتب بالدرجة الاولى. وتكمن مهمة الفنان وتفانينه الإبداعية فى تحويل ابتداع المسرحية إلى واقع مسرحى فنى. ويقوم خيالنا بدور كبير فى هذه العملية. ولذلك يجدر الوقوف عنده مدة أطول وتتبع وظائفه فى الفن.

وأشار تورتسوف إلى الجدران حيث علقت عليها لوحات تحضيرية لمختلف الديكورات الممكنة.

ـ هذه كلها لوحات قام بتصميمها أحد فنانى الديكور الأثيرين لدىّ، ولقد وافته المنية. كان هذا الفنان غريب الأطوار إلى حد كبير: فقد كان يصنع لوحات تحضيرية لمسرحيات لم تكتب. فهذه، مثلا، لوحة تحضيرية للفصل الأخير من مسرحية (لتشيخوف) لا وجود لها، كان قد فكر فى كتابتها (أنطون بافليتش) قبيل وفاته بمدة

قصيرة، بعثة علمية ضاع أثرها فى الجليد، فى جو الشمال القاسى المخيف. ثمة باخرة كبيرة محاصرة بكتل هائلة عائمة، وبوارى قاتمة ينتشر سوادها على خلفية بيضاء بصورة مريعة. صقيع قارس، وريح جليدية تثير أعاصير الثلج، وتأخذ فى جموحها إلى أعلى شكل امرأة فى كفن. وفى هذا الوضع يلتصق كيان الزوج بكيان عشيق زوجته، فقد ابتعد كلاهما عن الحياة وتوجه إلى البعثة كيما ينسيا صدمتهما العاطفية. من يصدق أن الفنان الذى رسم هذه اللوحة التحضيرية لم يسافر أبدا إلى أبعد من مشارف موسكو وضواحيها! لقد خلق منظرا طبيعيا من منطقة القطب مستخدما ملاحظته للطبيعة فى الشتاء وما عرفه من القصص، ومن الوصف فى الأدب الروائى والكتب العلمية والصور الفوتوغرافية. لقد تكونت اللوحة لديه من مجمل المادة التى جمعها. ولقد قام الخيال بدور رئيسى فى هذا العمل.

وقادنا تورتسوف إلى حائط آخر علقت عليه مجموعة من اللوحات الطبيعية. وبالأصح كان ذلك تكرارا لموضوع واحد: منطقة اصطياف يغير فيها الفنان من لوحة إلى أخرى يصور الفنان عددا من البيوت الجميلة غارقة فى خرش من أشجار الصنوبر فى أوقات وأزمنة مختلفة من السنة، تحت الشمس الحارقة وفى العاصفة. ومن ثم نجد المنظر الطبيعى نفسه، ولكن فى غابة قطعت أشجارها ونشأ فى مكانها بحيرات وأشجار جديدة من مختلف الأصناف. كان الفنان يتلذذ بالتنكيل بالطبيعة، وبحياة الناس على طريقته الخاصة. فيبنى فى لوحاته التحضيرية البيوت والمدن ويهدمها ويعيد تخطيط البقاع ويقتلع الجبال.

وهتف أحدنا:

ـ انظروا ما أجمل هذا ! (كريملين) موسكو على شاطئ البحر!

ـ لقد خلق هذا كله خيال الفنان أيضا.

وقال تورتسوف وهو يقودنا نحو مجموعة جديدة من الرسومات واللوحات المائية:

ـ وهذه أيضا لوحات تحضيرية من أجل مسرحيات لا وجود لها من «حياة الفضاء». انظروا، لقد صورت هنا محطة من أجل بعض الأجهزة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين الكواكب: هل ترون: صندوق معدنى ضخم ذو شرفات كبيرة وهياكل كائنات غريبة وجميلة. وهذه محطة قطارات معلقة فى الفضاء. وترى فى النوافذ أناسا مسافرين من

الأرض... ثمة خط من محطات القطارات المماثلة الممتدة إلى أعلى وإلى أسفل فى الفضاء اللانهائى: إنها تتوازن بتأثير جاذبية متبادلة من المغناطيسات الهائلة. وتلوح فى الافق بعض الشموس أو الأقمار حيث يخلق نورها مؤثرات خيالية غير معروفة فى الأرض. لكى نرسم لوحة كهذه يجب أن نتمتع (بفانتازيا)* نشطة وليس بالخيال وحده.

وسأل أحدنا:

ـ وما الفرق بينهما؟

ـ يخلق الخيال ما هو موجود وما يمكن أن يوجد ونعرفه فى الواقع أما (الفانتازيا) فتخلق ما ليس له وجود ولا نعرفه فى الواقع. ما لم يوجد ولن يوجد أبدا. ولكن قد يتواجد أيضا! فمن يعلم؟ عندما خلقت (الفانتازيا) الشعبية بساط الريح لم يكن يخطر على بال أحد أن الناس سوف يحلقون فى الفضاء على متن الطائرات؟ إن (الفانتازيا) تعرف كل شئ، وقادرة على كل شئ أيضا. وهى مثل الخيال ضرورية للرسام.

وسأل شوستوف:

ـ وللممثل أيضا؟

وطرح أركادى نيكولايفتش سؤالا مضادا:

ـ ولكن ما هى حاجة الممثل إلى الخيال فى اعتقادك؟

وأجاب شوستوف:

ـ كيف ما هى حاجته؟ لكى يخلق كلمة «لو» السحرية و «الظروف المقترحة».

ـ ولكن المؤلف خلق هذا كله دون مساعدتنا. فمسرحيته هى ابتداع وخلق. ولم يحر شوستوف جوابا فسأله تورتسوف:

ـ وهل يعطى الكاتب المسرحى الممثل كل ما يحتاجه ياترى هل يمكن الكشف عن حياة جميع الشخصيات فى مائة صفحة؟ أم أن أمورا كثيرة سوف تبقى بمنأى عن القول؟

---

* (phantasia) من اليونانية. وهو الخيال الذى يخلق على أساس التصورات الواقعية لوحة للكون لا تتفق مع هذه التصورات منطقيا (لوحة خارقة للطبيعة، عجيبة)

وعلى سبيل المثال، ترى هل يتحدث المؤلف دائما وبصورة كافية عما حدث قبل بداية المسرحية؟ هل هو يتكلم بصورة شاملة عما عساه يحدث أثر انتهائها، أوعما يحدث خلف الكواليس، وهل يذكر لنا من أين تأتي الشخصية وإلى أين تذهب؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في مثل هذا النوع من الشروح والتعليقات فهو يكتفي بأن يكتب في نصه: «الشخصيات ذاتها وبتروف أو «يخرج بتروف». ولكننا لا نستطيع القدوم من مكان مجهول أو أن نخرج إليه دون أن نفكر بالهدف الكامن وراء هذه التنقلات. يستحيل الإيمان بفعل يجرى «بصفة عامة». ونحن نعرف ملاحظات وتعليقات أخرى للمؤلف مثل:

«ينهض» «يمشي باضطراب»، «يضحك»، «يموت». كما تعطى لنا صفات دور موجزة مثل «شاب لطيف المظهر، يكثر من التدخين».

ولكن، هل يكفي هذا لخلق مجمل الصورة الخارجية وأنماط السلوك والمشية والعادات؟

وماذا بشأن النص وكلمات الدور؟

هل يعقل الانحتاج سوى إلى استظهارها وإلقائها عن ظهر قلب؟

ثم ماذا بشأن ملاحظات الشاعر كلها ومطالب المخرج وميزانسيناته ومجمل الإخراج؟

هل يعقل أن يكفي مجرد تذكرها ثم تنفيذها بصورة شكلية على الخشبة؟

ترى هل يكفي هذا كله من أجل رسم طبع الشخصية وتحديد تدرجات أفكارها ودوافعها وتصرفاتها؟

لا، على الممثل أن يستكمل هذا كله ويعمقه. عندئذ فقط ينتعش ما أعطانا إياه الشاعر وغيره من مبدعي العرض، ويهز حنايا روح المبدع على الخشبة والمتفرج في الصالة على السواء. عندئذ فقط يستطيع الممثل نفسه أن يعيش بزخم حياة الشخصية المصورة وعمقها الداخلي، وأن يفعل كما يطلب المؤلف والمخرج ويأمر به شعورنا الإنساني الحي.

ويعتبر الخيال بكلمته الساحرة «لو» و«ظروفه المقترحة» المعاون الأقرب في هذا العمل كله. إنه لا يتم قول مالم يستكمل قوله المؤلف والمخرج والآخرون وحسب، بل يبث الحياة أيضا في عمل جميع الذين يسهمون في خلق العرض ويصل إبداعهم إلى المتفرجين عبر نجاح الممثلين أنفسهم قبل كل شئ.

هل تفهمون الآن أهمية أن يتمتع الممثل بخيال قوى وواضح: إن هذا الخيال ضرورى له فى كل لحظة من عمله الفنى وحياته على الخشبة، سواء جرى هذا العمل لدى دراسة الدور، أو فى أثناء إعادة أدائه.

إن الخيال يصبح فى عملية الإبداع رائدا طليعيا يقود خلفه الممثل نفسه.

وتوقفت الحصة بسبب زيارة مفاجئة قام بها التراجيدى الشهير (و) ضمن جولة فنية يقوم بها فى موسكوحاليا. ولقد حدثنا هذا الفنان الشهير عن نجاحاته.

وقام أركادى نيكولايفتش بترجمة حديثه إلى اللغة الروسية.

وبعد أن غادرنا الضيف الذى أمتعنا بحديثه واستودعه تورتسوف، عاد أركادى نيكولايفتش إلينا وقال مبتسما.

- طبعا، كان الممثل التراجيدى يكذب بعض الشئ، ولكنه، كما لا حظتم بأنفسكم، شديد الولوع بما يختلق، ويؤمن به مخلصا. هكذا تعودنا نحن الفنانين أن نضيف على الخشبة تفاصيل من خيالنا إلى الوقائع بصورة انتقلت معها هذه العادة من الخشبة إلى الحياة. هذه العادة تعتبر زائدة فى الحياة طبعا، ولكن لابد منها فى المسرح. هل تتصورون أنه من السهل على المرء أن يختلق بصورة يستمع إليه الآخرون بنفس محبوس؟ ذلك إبداع أيضا، ويتم خلقه بوساطة كلمة «لو» السحرية، و «الظروف المقترحة» والخيال المتطور جدا.

طبعا لا يمكننا القول عن العباقرة بأنهم يكذبون. هؤلاء الناس ينظرون إلى الواقع بأعين تختلف عن أعيننا. إنهم يرون الحياة بصورة تختلف عما نراها نحن الأناس العاديين. هل فى استطاعتنا أن نوجه إليهم أصبع الاتهام لأن خيالهم يضع أمام أعينهم تارة مناظير بلون وردى وأخرى بلون لا زوردى، طورا بلون رمادى وطورا آخر بلون أسود؟ وهل نقدم للفن شيئا إذا ما تخلى هؤلاء عن مناظيرهم وراحوا ينظرون إلى الابتداع الفنى أو إلى الواقع بعيون لا يسترها شئ، أى بعيون صاحية لا ترى إلا ما يقدمه لها الواقع اليومى.

وأصارحكم القول بأننى أنا أيضا كثيرا ما ألجأ إلى الكذب عندما أضطر بصفتى ممثلا أو مخرجا إلى التعامل مع دور أو مسرحية لا يستهويانى بصورة كافية. إنى أذوى فى هذه الحالة ، وتشل ملكاتى الإبداعية، ويصبح الأمر بحاجة إلى حافز. عندئذ أبدأ أؤكد للجميع

بأن العمل يستهوينى وأطنب فى امتداح المسرحية الجديدة. ويضطرنى ذلك إلى ابتكار ما ليس فى المسرحية، وتحفز هذه الضرورة بدورها الخيال. لو كنت وحدى لما فعلت ذلك، ولكنى سأضطر مع الآخرين، إن شئت هذا أم أبيت، إلى تبرير ما كذبت فيه قدر الإمكان، بعد ذلك، كثيرا ما أستخدم هذه الابتداعات الخاصة ذاتها كمادة فى الدور فى الإخراج وأدخلها فى المسرحية.

وسأل شيوستوف بوجل:

ـ إذا كان للخيال هذا الدور المهم عند الممثلين، فماذا يفعل هؤلاء المحرومون منه؟

ـ عليهم أن يطوروه فى أنفسهم أو يتركوا الخشبة. وإلاّ فسوف تجدون أنفسكم عند مخرجين يستبدلون خيالكم غير المتطور بخيالهم، وهذا يعنى أنكم توقفتم عن الإبداع وتحولتم إلى قطعة من قطع الشطرنج على الخشبة.

أفليس من الأفضل لنا أن نطور خيالنا الخاص بنا؟

وقلت متنهدا:

ـ وهذا، أغلب الظن، أمر صعب للغاية!

ـ تتوقف المسألة على نوع الخيال! ثمة خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة، هذا النوع من الخيال يتطور فى غير حاجة إلى مجهود خاص، ولسوف يعمل باستمرار فى الصحو وفى الحلم دون كلل. وثمة خيال محروم من خاصية المبادرة ولكنه وبالمقابل يلتقط بسهولة ما يوحى به إليه، ومن ثم يستأنف تطوير ما استوحاه بصورة مستقلة. ويمكن التعامل بسهولة نسبية مع هذا النوع من الخيال أيضا. ولكن إذا كان الخيال يلتقط ولا يطور ما يستوحيه عندئذ يمسى العمل أصعب. وأخيرا ثمة أناس لا يبدعون ولا يلتقطون ما يعطى لهم. وإذا كان الممثل يتقبل بما يعرض عليه الناحية الشكلية الخارجية فقط، فهذه علامة تشير إلى عدم توافر الخيال الذى لا وجود للفنان بعيدا عنه.

* * *

يملك عنصر المبادرة أو لا يملك؟

يلتقط ثم يطور أو لا يلتقط؟

هذه هى الأسئلة التى لاتدع لى مجالا للراحة.

وعندما ساد الصمت بعد احتساء شاى المساء، أوصدت على نفسى باب غرفتى، وجلست على الأريكة بأكبر قدر من الراحة، وأحطت نفسى بالوسائد، ثم أغلقت عينى، وبدأت أتخيل رغم التعب. ولكن منذ اللحظة الأولى صرف انتباهى دوائر ضوئية وبقع ألوان مختلفة أخذت تظهر وتزحف فى العتمة أمام عينىّ المغلقتين.

وأطفأت المصباح معتقدا أنه هو الذى استدعى هذه الظواهر.

ورحت أبتدع.

ـ ماذا أتخيل؟ ولم يكن الخيال غافيا، فقد رسم لى ذؤابات أشجار غابة صنوبر كبيرة كانت تهتز بشكل إنسيابى موزون بسبب هبوب ريح خفيفة.

كان ذلك يبعث على السرور.

ولقد خيل إلىّ أنى أتنسم رائحة هواء منعش.

ومن مكان ما... فى السكون.. كانت تتناهى أصوات تكتكة ساعة.

... ...

... ...

... ...

وغفوت.

فقررت وأنا أنتفض من غفوتى:

ـ طبعا، لا يجوز التخيل دون مبادرة سأحلق فى طائرة! فوق غابة. وهأنذا أطير فوقها، فوق السهول والانهار والمدن والقرى.. فوق.. ذؤابات الأشجار... إنها تهتز ببطء شديد.. تفوح رائحة هواء منعش... ورائحة الصنوبر.. تكتكة الساعة..

... ...

... ...

... ...

ممن ينبعث هذا الشخير؟ منى أنا؟! أترانى قد أغفيت؟ وهل أغفيت طويلا؟

اختلطت الاصوات فى غرفة الطعام.. إنهم يغيرون مواضع الأثاث..وتسلل نور الصباح عبر الستائر.

دقت عقارب الساعة الثامنة... المبا .. د .. رة..

.. .. .. عام (..)١٩

لقد بلغ تكدرى من الفشل الذى حالفنى فى عملية التخيل المنزلية حدا لم أتمالك معه نفسى، وكاشفت أركادى نيكولايفتش، فى حصة اليوم، التى تجرى فى غرفة ضيوف مالوليتكوفا، بكل ما حصل معى.

وأجابنى على ذلك قائلا:

ـ لم تنجح تجربتك لأنك وقعت فى جملة أخطاء. وأول هذه الاخطاء هو أنك أكرهت خيالك بدلا من أن تجتذبه. والخطأ الثانى يكمن فى أنك بدأت تتخيل بلا مقود أو موجه وكيفما اتفق. فكما أنه لا يجوز أن تقوم بالفعل لمجرد فعل شيء ما (الفعل من أجل الفعل نفسه)، كذلك تماما لا يجوز أن تتخيل من أجل التخيل ذاته. وهذا ما جعل عمل الخيال عندك مفتقرا إلى المعنى وإلى المهمة الشيقة الضرورية فى أثناء الابداع أما خطؤك الثالث فيكمن فى أن تخيلاتك لم تكن فعالة نشيطة، على حين تكتسب فعالية الحياة المتخيلة عند الممثل أهمية استثنائية بالغة. يجب أن يحفز خيال الممثل ويستدعى فى البداية الفعل الداخلى ومن ثم الفعل الخارجي.

ـ ولكنى قمت بفعل، لأنى حلقت بخيالى فوق الغابات بسرعة كبيرة.

وسأل تورتسوف:

ـ وعندما تكون مستلقيا فى قطار يجرى بسرعة جنونية فهل أنت تقوم بفعل؟ القاطرة أو الميكانيكى هو الذى يعمل بينما المسافر يبقى سلبيا. ولكن يختلف الأمر لو دار بينكم فى أثناء سير القطار حديث عملى أو جدل استأثر باهتمامكم، أو أنك كنت تضع تقريرا ما، عندئذ يمكن الحديث عن عمل أو فعل. كذلك الأمر فى تحليقك بالطائرة، فقد كان يعمل الملاّح أما أنت فلم تقم بفعل. لو أنك قدت الطائرة بنفسك، أو أنك التقطت بعض الصور للمنطقة. كان يمكن الحديث عن الفعّالية. نحن بحاجة إلى خيال نشط وليس إلى خيال سلبى.

وسأل شوستوف مستفهما:

ـ وكيف نستدعي هذه الفعالية؟

ـ سأحدثك عن لعبة مفضلة لدى إحدى قريباتي البالغة من العمر ست سنوات. تسمى هذه اللعبة «ما عساك لو أن»وتتلخص فيما يلي: تسألني الفتاة الصغيرة: ماذا تفعل؟ «فأجيب: «أشرب الشاي». وتقول «لو أن هذا لم يكن شايا.بل زيت خروع فكيف عساك تشربه؟» وأضطر إلى تذكر طعم الدواء. وعندما أنجح في ذلك وأجعّي وجهي تصخب الطفلة وتملأ الغرفة كلها بالضحك. بعد ذلك كانت تطرح سؤالا آخر: أين تجلس؟ وأجيب: «على الكرسي» فتقول: «لو أنك كنت تجلس على موقد ساخن فماذا عساك أن تفعل؟» وأضطر إلى الجلوس في الخيال على موقد ساخن وأن أنقذ نفسي من الحروق بعد بذل مجهود خارق. وعندما أنجح في ذلك كانت الفتاة الصغيرة تشفق عليّ وتلوّح بذراعيها الصغيرتين وتصرخ: «لا أريد أن ألعب»، أما إذا استأنفت اللعب فكان ذلك ينتهي بالدموع. فكروا أنتم أيضا بتمرين يشبه هذه اللعبة التي من شأنها أن تستدعي أفعالا نشيطة.

وقلت ملاحظا:

ـ يبدو لي أن هذه الطريقة بدائية وفجة. ليتنا نعثر على طريقة أكثر رهافة.

ـ لاتتعجل! سيكون لدينا متسع من الوقت أما الآن فاكتفوا بأكثر التخيلات بساطة وبداهة. لا تستعجلوا فتحلقوا عاليا جدا، بل عيشوا معنا هنا على الأرض وسط ما يحيط بكم في الواقع. وليسهم في عملكم هذا الأثاث وهذه الأشياء التي تشعرون بها وترونها. وإليكم على سبيل المثال تمرين المجنون. فلقد أدخلنا ابتداع الخيال إلى الحياة الواقعية التي كانت تحيط بنا آنذاك. فالغرفة التي كنا موجودين فيها، والأثاث الذي تربسنا به الباب وباختصار عالم الأشياء كله بقي ـ في واقع الأمر ـ كما هو عليه. لقد اكتفينا بإدخال فكرة مبتدعة بصدد مجنون لا وجود له في الحقيقة، في حين اعتمد التمرين، فيما تبقى على شئ واقعي ولم يكن معلقا في الهواء

لنحاول القيام بتجربة مشابهة. نحن الآن نتلقى درسا في الصف. هذا واقع حقيقي. لتبق الغرفة وترتيبها والدرس وجميع الطلاب ومدرسهم على الصورة والوضع اللذين تتواجد فيها الآن. وأنقل نفسي بمساعدة كلمة «لو» إلى مستوى الحياة الوهمية غير الموجودة واكتفي

الآن بتغيير الزمن فأقول: الساعة الآن ليست الثالثة نهارا، بل الثالثة ليلا برّروا بخيالكم هذه الحصة المطولة. هذا ليس بالامر الصعب، لنفترض أن لدينا امتحانا في الغد ولمّا ننجز الشئ الكثير بعد، ولذلك تأخرنا في المسرح. وينشأ عن هذا الافتراض ظروف وهموم جديدة: فالأهل قلقون عليكم لأنكم بسبب عدم وجود هاتف لم تتمكنوا من إعلامهم بتأخير العمل. كما أن أحد الطلاب كان قد ترك أمسية دعي إليها، وآخر يعيش بعيدا جدا عن المسرح ولا يعرف كيف سيتمكن من الوصول إلى بيته دون حافلة وهكذا دواليك. وتولّد الفكرة المبتدعة التي ندخلها كثيرا من الأفكار والمشاعر والأمزجة أيضا. وهكذا كله يؤثر على الحالة العامة التي تكسب كل ما سيحدث بعد ذلك طابعا أساسيا. هذه إحدى الدرجات المفضية إلى المعاناة. وفي النتيجة نخلق بمساعدة هذه الابتداعات تربة ممهدة وظروفا مقترحة من أجل التمرين الذي يمكن أن نطوره ونطلق عليه اسم «حصة ليلية».

ولنحاول القيام بتجربة أخرى: لندخل إلى الواقع، أي إلى هذه الغرفة وهذه الحصة القائمة الآن كلمة «لو» جديدة. ليبق زمن اليوم نفسه الساعة الثالثة نهارا وليتغير زمن السنة. فالوقت ليس شتاء، ودرجة الحرارة ليست خمس عشرة درجة تحت الصفر، بل الوقت ربيع، والجو دافئ رائع. ألا ترون أن مزاجكم قد تبدل. فأنتم الآن تبتسمون لمجرد التفكير بالنزهة التي تنتظركم خارج المدينة بعد الحصة! قرروا ماذا تعتزمون عمله. وأوجدوا تبريرا لذلك كله بوساطة الإبتداع ولسوف تحصلون على تمرين جديد لتطوير الخيال.

وإليكم كلمة «لو» أخرى: ليبق على حاله زمن اليوم والسنة. وهذه الغرفة والحصة ولكن لننتقل من موسكو إلى القرم. أي نبدل مكان الفعل ونجعله خارج حدود هذه الغرفة. هناك حيث يقع شارع (دميزوفكا)، يوجد الآن البحر الذي سوف تسبحون فيه بعد انتهاءالحصة. والسؤال هو كيف وجدنا أنفسنا في الجنوب؟ برروا ذلك بما ترغبون من الظروف المقترحة وابتداع الخيال. ربما لأننا سافرنا إلى القرم في زيارة فنية، وهناك لم نتوقف عن إجراء الحصص الدراسية المنتظمة. برروا اللحظات المختلفة من لحظات هذه الحياة الوهمية بما يتلاءم وكلمات «لو» التي أدخلتموها، ولسوف تحصلون على عدد جديد من الدوافع من أجل تمارين الخيال.

وأدخل كلمة «لو» أخرى وأنقل نفسي وإياكم إلى الشمال الأقصى في الوقت الذي تكون الأيام كلها نهارا. كيف نبرر هذا الانتقال؟ نبرره بالوصول إلى هناك للتصوير السينمائي مثلا. وهذا يتطلب من الممثل بساطة وسمة حياتية مرهفة لأن أقل زيف سوف

يفسد الشريط، فينما لا أجد أحدا منكم بمنأى عن التصنع وهذا يضطرنى إلى الاهتمام بحصصكم الدراسية.وبعد أن تتقبلوا الفكرة المبتدعة بمساعدة كلمة «لو» وتؤمنوا بها اسألوا أنفسكم: «ماذا عساى أن أفعل فى الظروف المعطاة؟» وبإجابتكم عن هذا السؤال تنبهون الخيال وتحفزونه إلى العمل.

ـ والآن، سنجعل «الظروف المقترحة» كلها مخترعة فى تمريننا الجديد، ولن نبقى من الحياة الواقعية سوى هذه الغرفة، ومع ذلك سوف نغير من معالمها تغييرا قويا بوساطة الخيال. لنفترض أننا جميعا أعضاء بعثة علمية، وأننا نتوجه مستقلين طائرة فى طريق طويل. وفى أثناء تحليقنا فوق أدغال كثيفة صعبة الاجتياز تقع الكارثة: يتوقف المحرك عن العمل وتضطر الطائرة إلى الهبوط فى سهل جبلى. لابد من إصلاح الطائرة، وهذا العمل يؤخر البعثة زمنا طويلا. لحسن الحظ أنه مازالت توجد أخيرة من المؤن بيد أنها ليست بهذه الوفرة. لذا لابد من الحصول على الأرزاق بالصيد، كما ينبغى. بالإضافة إلى ذلك، إقامة مسكن ما، وتنظيم إعداد الطعام والحراسة تحسبا من هجوم الغرباءواتقضاض الوحوش.

وهكذا تنشأ فى الخيال حياة مليئة بالقلق والأخطار وتتطلب كل لحظة من لحظاتها أفعالا ضرورية وهادفة يتم تحديدها فى الخيال بصورة منطقية ومترابطة. ويجب الإيمان بضرورة هذه الأفعال وإلا فإن التخيلات ستفقد معناها وجاذبيتها.

على أن إبداع الفنان ليس فى عمل الخيال عملا داخليا وحسب، بل فى تجسيد التخيلات الإبداعية تجسيدا خارجيا أيضا. لذلك، حوّلوا التخيل إلى واقع، وأدّوا لى مشهدا من حياة أعضاء البعثة العلمية.

وسألنا فى حيرة:

ـ أين؟ هنا؟ فى وضع غرفة مالوليتكوفا ذاتها؟

ـ وأين تريدون أن نقوم بذلك؟ طبعا لن نقوم ببناء ديكور خاص! لاسيما أنه لدينا من أجل هذه الحالة فنان ديكور خاص فى استطاعته أن ينفذ خلال ثانية واحدة مختلف المطالب دون مقابل. لن يكلفه شيئا أن يحوّل بلمح البصر غرفة الضيوف إلى دهليز أو صالة أو إلى أى شئ يخطر ببالنا. هذا الفنان هو خيالنا نحن. لنطلب منه ونقرر ماذا عسانا أن نفعل بعد هبوط الطائرة لو أن هذه الشقة كانت سهلا جبليا وهذه الطاولة صخرة كبيرة،

وهذا المصباح ذو الغطاء نباتا استوائيا، وهذه الثريا مع الزجاجات غصنا مشمرا، والموقد الحائطى فرنا مهجورا.

وأبدى فيونتسوف اهتمامه:

ـ والدهليز، ماذا سيكون؟

ـ شعبا من الشعاب.

فقال الشاب فرحا وقد اهتاجت مشاعره:

ـ هكذا إذن، حسنا، وغرفة الطعام؟

ـ كهفا كان يعيش فيه ـ أغلب الظن ـ أناس بدائيون.

ـ والصالة؟

ـ إنها مساحة مفتوحة ذات أفق واسع ومنظر ساحر. انظروا إلى الجدران ذات اللون الكاشف. إنها تعطى توهما بأنها فضاء. ولسوف يكون بالإمكان الصعود إلى الطائرة من هذه الساحة.

ولم يهدأ فيونتسوف واستأنف فى طرح أسئلته:

ـ وصالة المتفرجين؟

ـ إنها هاوية لاقرار لها. لا يمكن توقع هجوم الوحوش والغرباء من هناك، تماما مثلما هو الأمر من جانب الشرفة، أى البحر، ولذلك يجب وضع الحراسة بالقرب من أبواب الدهليز الذى يصور الشعب.

ـ وماذا تصور غرفة الضيوف؟

ـ يجب أن تخصص لإصلاح الطائرة.

ـ وأين الطائرة؟

وأشار تورتسوف إلى الأريكة:

ـ هذه هى. المقعد مكان جلوس المسافرين وسجف النوافذ الأجنحة. أنشروها أكثر والطاولة هى المحرك. يجب فحصه قبل كل شئ. لأن العطل فى المحرك نفسه. ليستفسر أعضاء البعثة الآخرون عن المبيت. وهذا غطاء للنوم.

ـ أين؟

ـ غطاء الطاولة.

ثم أشار أركادى نيكولايفتش إلى كتب سميكة متناثرة على منضدة الكتب، وإلى إناء زهور ضخم وقال:

ـ هاكم معلبات وبرميل خمر صغير. تفحصوا الغرفة بانتباه أكبر ولسوف تعثرون على أدوات وأشياء ضرورية لكم فى بيتكم الجديدة

واحتدم العمل وبدأنا على الفور حياة البعثة العلمية القاسية المتوقفة فى الجبال فى غرف الضيوف المريحة. ولقد اهتدينا فى هذه الحياة وتكيفنا معها.

لا يمكن القول إنى آمنت بالتحوّل، بيد أنى ببساطة لم ألاحظ ماكان ينبغى عدم رؤيته.

بل لم يكن لدى الوقت لملاحظة ذلك، فقد كنا منهمكين بالعمل، ولقد تم حجب عدم صدق الابتداع بصدق مشاعرنا وفعلنا الفيزيولوجى والإيمان بهما.

وقال أركادى نيكولايفتش بعد أن أدينا التجربة المعطاة بنجاح كاف:

ـ لقد دخل الخيال فى الواقع الحقيقى بصورة أقوى فى هذا الأتود: فلقد حشرنا فكرة الكارثة فى عالم المنطقة الجبلية المبتدعة فى غرفة الضيوف. وهذا مثال من الأمثلة التى لا تحصى على كيفية إعادة رسم عالم الأشياء بالنسبة لنا داخليا بمساعدة الخيال.

لا ضرورة لإبعاد هذا العالم، بل على العكس من ذلك، يجب إدخاله فى الحياة المتخيلة التى نخلقها.

سوف نقوم بهذه العملية دائما فى تدريباتنا المغلقة. وبالفعل، نحن نبنى من كراسى الخيزران كل ما يستطيع خيال المؤلف والمخرج ابتداعه: منازل وساحات وسفنا وغابات. ونحن إذ نفعل ذلك لا نؤمن بأن كراسى الخيزران هى أشجار أو صخور فى حقيقة الأمر، بل نؤمن بحقيقة علاقتنا بالأشياء فيما لو كانت أشجارا أو صخورا.

.. .. عام (..) ١٩

ابتدأت الحصة اليوم بمقدمة قصيرة، قال أركادى نيكولايفتش:

ـ لقد ارتبطت تمارينا فى تطوير الخيال حتى الآن، سواء على نطاق واسع أو ضيق، إما بعالم الأشياء المحيط بنا (غرفة، موقد، باب) أو بالفعل الحقيقى الحياتى (حصتنا).

سوف أخرج الآن بالعمل من نطاق عالم الأشياء المحيطة بكم إلى مجال الخيال، وسيكون فعلنا نشطا أيضا، ولكن فى الخيال وحسب. لننفصل عن المكان الحالى وعن الزمن ولننتقل إلى وضع آخر نعرفه جيدا. وسنقوم بالأفعال كما توحيه لنا الفكرة المبتدعة.

وتوجه أركادى نيكولايفتش نحوى قائلا:

ـ قرر، ما هو المكان الذى تريد الانتقال إليه فى خيالك. أين سنفعل ومتى؟

فقلت:

ـ فى حجرتى مساء.

واستحسن أركادى نيكولا يفتش اختيارى قائلا:

ـ رائع. لا أعرف كيف سيكون الأمر بالنسبة لك. ولكن إذا كان لى أن أوجد فى حجرتى، فسيكون من الضرورى أن أصعد السلم فى خيالى أولا، ومن ثم أقرع الجرس عند باب المدخل. باختصار. أن أنفذ عددا من الأفعال المنطقية المترابطة . فكر فى أكرة الباب، كيف يفتح الباب؟ وكيف تدخل غرفتك؟ ماذا ترى أمامك؟

ـ أرى أمامى خزانة ومغسلة...

ـ وإلى يسارك؟

ـ أريكة ومنضدة...

ـ حاول أن تتمشى فى الغرفة وأن تقضى فيها بعض الوقت. ما الذى جعل علائم الامتعاض تظهر على وجهك؟

ـ لقد وجدت خطابا على المنضدة وتذكرت أنى لم أجب عليه فشعرت بالخجل.

ـ حسن! يبدو أنك الآن تستطيع القول: «أنا موجود فى غرفتى»

وسأل الطلاب:

ـ وماذا نعنى بذلك؟

ـ «أنا موجود» تعنى فى لغتنا أننا وضعنا أنفسنا فى مركز الظروف المبتدعة وأننا نشعر بتواجدنا فيها. فنحن موجودون فى صميم الحياة المتخيلة، فى عالم الأشياء المتخيلة. ونبدأ بالفعل انطلاقا من اسمنا الخاص وعلى مسئوليتنا الخاصة. والآن، قل لى ماذا تريد أن تفعل؟

ـ هذا يتعلق بالوقت الآن.

ـ جواب منطقى. لنتفق على أن الساعة الآن هى الحادية عشرة ليلا.

ـ فقلت ملاحظا:

ـ إنه وقت يسود فيه الهدوء.

وقال تورتسوف مشجعا:

ـ وماذا كنت ترغب أن تفعل فى هذا الهدوء؟

ـ التأكد من أننى ممثل تراجيدى لا كوميدى.

ـ من المؤسف أنك تريد أن تهدر وقتك سدى. ولكن كيف ستتأكد؟

ـ سوف أقوم بأداء أحد الأدوار التراجيدية.

ـ وما هو هذا الدور؟ (عطيل) ؟

ـ أوه. كلا. لم يعد العمل فى دور (عطيل) ممكنا فى غرفتى، فكل ركن فيها يدفع إلى تكرار ما قمت بعمله سابقا عددا كبيرا من المرات.

ـ ماذا ستؤدى إذن؟

ولم أحر جوابا، فأنا لم أكن قد وجدت حلا لهذه المسألة.

ـ ماذا تفعل الآن؟

ـ أتفحص الغرفة عسى أن يوحى إلى شئ ما فيها بموضع شيق للإبداع.. هأنذا مثلا، أتذكر أن وراء الخزانة توجد زاوية معتمة. أعنى أنها ليست معتمة فى حد ذاتها انما تبدو كذلك فى ظل الإنارة المسائية. هناك خطاف بدلا من المشجب يغرى بأن يشنق المرء نفسه. فلو أنى كنت أريد الانتحار فى الواقع فماذا عساى أن أفعل الآن؟

ـ ماذا عساك أن تفعل بالتحديد؟

ـ لاضطررت، بالطبع، إلى البحث عن حبل أو حزام، وهذا ما يجعلنى أفتش بين الأشياء على الرفوف وفى الصناديق..

ـ وهل وجدت شيئا؟

ـ نعم.. ولكن يبدو أن الخطاف مثبت فى مكان منخفض جدا. وهذا سيجعل قدمى تلامسان الأرض.

ـ لا، هذا غير مريح. ابحث عن خطاف آخر.

ـ لا يوجد.

ـ ما دام الأمر على هذه الصورة، أفليس من الأفضل أن تبقى حيا!

وقلت معترفا:

ـ لا أعرف، لقد ضعت ونضب خيالى.

لأن الفكرة المبتدعة ذاتها غير منطقية. فكل شىء فى الطبيعة مترابط ومنطقى (ما عدا بعض الاستثناءات) وابتداع الخيال يجب أن يكون كذلك أيضا. من البديهى أن يحرن خيالك عندما تطلب إليه السير إلى نتيجة خرقاء دون مقدمات منطقية. ومع ذلك فإن تجربة تخيل عملية الانتحار التى قمت بها قد حققت ما ينتظر منها: فلقد عرضت لك بصورة واضحة شكلا جديدا من أشكال التخيل.

إن خيال الفنان فى أثناء هذا العمل ينفصل عن العالم الواقعى المحيط به (وهو هذه الغرفة فى الحالة الراهنة) وينتقل ذهنيا إلى عالم متخيل (أى شقتك). فى هذا الوضع كل شىء معروف بالنسبة لك لأنك أخذت مادة التخيل من نظام حياتك اليومية. ولقد جعل

ذلك من عملية البحث التى تقوم بها ذاكرتك عملا سهلا. ولكن كيف تكون الحال عندما تتعامل فى تخيلك مع حياة مجهولة؟ إن هذا الظرف يخلق شكلا جديدا من أشكال عمل الخيال.

ولكى تفهم هذا الشكل لننفصل من جديد عن الواقع المحيط بنا، ولننتقل ذهنيا إلى ظروف مجهولة، غير موجودة الآن، ولكن يمكن أن تتواجد فى الحياة الواقعية. مثلا: من المستبعد أن يكون أحد الحاضرين هنا قد قام برحلة حول العالم. ولكن ذلك أمر ممكن سواء فى الواقع أو فى الخيال. ويجب أن ننفذ هذه التخيلات ليس «كيفما اتفق» أو «بصفة عامة» أو «بصورة تقريبية» (فهذه الـ «كيفما اتفق» و«الصفة العامة» و«الصورة التقريبية» أمور لا يسمح بها فى الفن)، بل بكل ما يميز العمل الكبير من تفصيلات دقيقة.

طبعا، سوف تضطرون فى أثناء الطريق إلى التعامل مع ظروف متنوعة للغاية، مع بيئة بلاد وشعوب وعادات غريبة عنكم. ومن المستبعد أن تعثروا فى ذاكرتكم على كل ما تحتاجونه من مادة. لهذا سوف تضطرون إلى اغتراف ذلك من الكتب واللوحات والصور وغير ذلك من المصادر التى تقدم معرفة ما أو تصورا من شأنه أن يعكس انطباعات أناس آخرين. ولسوف تتبينون من هذه المعلومات الأماكن التى ستضطرون لزيارتها فى أى وقت من أوقات السنة أو الشهر تحديدا، الأماكن التى ستضطرون إلى السفر فيها على ظهر الباخرة، وأين ستضطرون إلى التوقف وفى أية مدن. ولسوف تزودكم تلك المصادر بمعلومات عن ظروف كل بلد من البلدان، وعن عاداته، وغير ذلك من المعلومات الضرورية. أما ما تبقى وما ينقص لاستكمال هذه الرحلة الذهنية حول العالم فسيخلقه الخيال. ومن شأن جميع هذه المعطيات المهمة أن تجعل العمل مبررا، وليس دونما أساس كما يكون عليه التخيل «بصفة عامة» الذى يقود الممثل عادة إلى التكلف والصنعة. وفى استطاعتنا بعد هذا العمل التحضيرى الكبير أن نضع خطة للسير ونركب الطريق. والمهم ألا ننسى طوال الوقت أن نبقى على اتصال وثيق بالمنطق والترابط. ولسوف يساعدنا ذلك على تقريب الحلم القلق غير الثابت من الواقع الثابت والوطيد.

وننتقل إلى شكل جديد من التخيل وهو تلك الحالة التى تضفى فيها الطبيعة على الخيال إمكانيات أكبر من إمكانيات الواقع الحقيقى، عندما يرسم الخيال مالا يمكن تواجده فى الحياة الواقعية. وإليكم مثالا على ذلك: فنحن نستطيع فى الحلم الانتقال إلى

كواكب أخرى واختطاف الحسناوات الأسطوريات. وفى استطاعتنا أيضا أن نتعارك مع وحوش خيالية وأن ننتصر عليها أيضا.

كما يمكننا أن ننزل إلى قاع البحر وأن نتزوج من «ملكة مائية. لنحاول أن نفعل ذلك فى الواقع. من المستبعد أن ننجح فى العثور على مادة جاهزة من أجل هذه التخيلات.

فالعلم والأدب والرسم والقصص لا تعطينا إلا مجرد تلميحات وحوافز ونقاط انطلاق للقيام بمثل هذه الرحلات الذهنية فى عوالم المستحيل. لذلك فإن العبء الأكبر فى هذه التخيلات يقع على عاتق (الفانتازيا). وفى هذه الحالة نحتاج أكثر ما نحتاج إلى تلك الوسائل التى تقرب الشىء الأسطورى من الواقع، وكما قلنا سابقا يحتل المنطق والترابط فى هذا العمل أحد الأماكن الرئيسية. فهما يساعدان على تقريب الشىء المستحيل من المحتمل. وهذا يتطلب منا أن نكون منطقيين ومترابطين لدى خلق الشىء الأسطورى.

وأردف أركادى نيكولا يفتش قائلا بعد لحظة تأمل قصيرة:

- والآن، أريد أن أشرح لكم كيف يمكن استخدام التمارين (الأتودات) التى قمتم بها سابقا فى تكوينات وتنويعات مختلفة. ففى استطاعتكم، مثلا، أن تقولوا لأنفسكم: «هيا لأرى كيف يجرى زملائى الطلبة بقيادة أركادى نيكولا يفتش وايفان بلاتونوفيتش حصصهم الدراسية فى القرم أو فى الشمال الأقصى. هيّا لأرى كيف يقومون ببعثتهم وهم فى الطائرة. «فى أثناء ذلك تنتحون جانبا وتراقبون فى الخيال كيف يشوى رفاقكم تحت شمس القرم أو يتجمعون فى الشمال. كيف يقومون بإصلاح الطائرة المعطوبة فى السهل الجبلى أو يتهيأون للدفاع عن أنفسهم من هجمات الوحوش فى هذه الحالة سوف تعتبرون متفرجين عاديين على ما يرسمه لكم خيالكم، ولا تلعبون أى دور فى هذه الحياة المتخيلة.

ولكن هؤلاء أنتم ترغبون فى أن تسهموا بأنفسكم فى البعثة المتخيلة أو فى الحصص التى انتقلت إلى شاطئ القرم الجنوبى. ولذلك تخاطبون أنفسكم «كيف نبدو يا ترى فى جميع هذ الأوضاع؟» وتنتحون جانبا مرة أخرى لتروا رفاقكم الطلبة وأنتم بينهم متواجدين فى حصة القرم أو فى البعثة. إنكم، فى هذه المرة، أيضا تعتبرون متفرجين سلبيين فى حلمكم، ومتفرجين على أنفسكم.

ولكن هأنتم في نهاية المطاف سئمتم من كونكم مجرد متفرجين على أنفسكم وترغبون في أن تفعلوا شيئا. ومن أجل ذلك تنقلون أنفسكم إلى حلمكم، وتبدءون الدراسة في القرم أو في الشمال، ومن ثم تصلحون الطائرة أو تقومون على حراسة المعسكر. ليس في استطاعتكم الآن، بوضعكم شخصيات فاعلة في الحياة المتخيلة، أن تراقبوا أنفسكم، بل سترون ما يحيط بكم، وتستجيبون داخليا لكل ما يجرى حولكم بوصفكم شركاء في هذه الحياة. في هذه اللحظة من تخيلاتكم تخلقون في داخلكم تلك الحالة التي نطلق عليها «حالة أنا موجود» أو «حالة التواجد».

.. .. عام (..) ١٩

في بداية حصة اليوم سأل أركادي نيكولا يفتش شوستوف:

- اصغ إلى ذات نفسك وقل ما الذي يجرى في داخلك عندما تفكر بالحصص الدراسية في القرم، كما كنا نفكر في الحصة الأخيرة؟

وفكر باشا:

ما الذي يجرى في داخلي؟ إني أتصور - لسبب ما - غرفة صغيرة، رديئة في أحد الفنادق. النافذة مفتوحة على البحر، والمكان ضيق، وعدد كبير من الطلاب في الغرفة، وأحدنا يقوم بتمارين على تطوير الخيال.

وتوجه أركادي نيكولايفتش بالسؤال نحو ديمكوفا:

- وما الذي يجرى في داخلك عندما تفكرين في مجموعة الطلاب ذاتها، وقد انتقلت بقوة الخيال إلى الشمال الأقصى؟

- إني أتصور جبالا جليدية وخيمة. وجميعنا غاطس في ملابس من الفرو...

وقال تورتسوف مستخلصا:

- يكفي أن أحدد موضوعا للتخيل حتى تتراءى لكم بوساطة بصركم الداخلي صور مرئية. إننا نسميها في لغتنا التمثيلية الدارجة مرئيات البصر الداخلي.

فعندما نتخيل أمورا واقعية أو غير واقعية، أو عندما نحلم، فهذا يعني انطلاقا من احساسنا الخاص أننا ننظر ونرى ما نفكر به ببصرنا الداخلي قبل كل شيء.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوى قائلا:

ـ ماذا جرى فى داخلك عندما قررت أن تشنق نفسك فى الخيال فى الزاوية المظلمة من غرفتك؟

عندما رأيت فى خيالى الوضع المألوف، انبعثت فى داخلى من جديد الشكوك التى أعرفها معرفة جيدة، والتى اعتدت عليها فى أثناء وحدتى. وبعد أن شعرت بالسأم الممض ورغبت فى التخلص من الشكوك التى كانت تحفز فى نفسى. وبدافع من عدم الصبر وضعف قوة الطبع رحت أبحث عن مخرج فى الانتحار.

كنت أشرح ذلك مع بعض الاضطراب فصاغ أركادى نيكولا يفتش ذلك بقوله:

ـ فإذن كان يكفى أن ترى ببصرك الداخلى الوضع المألوف، وأن تشعر بالجو فى هذا الوضع حتى تنتعش فى داخلك على الفور أفكار مألوفة ومرتبطة بمكان الفعل. فلقد تولد من الأفكار شعور ومعاناة، وتبعهما دوافع داخلية إلى الفعل.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إلى الطلبة قائلا:

ـ وماذا ترون ببصركم الداخلى عندما تتذكرون تمرين المجنون؟

وقال شوستوف:

ـ أرى شقة ماليتكوفا وكثيرا من الشباب. ثمة رقص فى الصالة وعشاء فى غرفة الطعام. الجو مضىء ودافىء ومرح! أما هناك، على السلم عند باب المدخل فيقف شخص ضخم الجثة، منهك القوى، ذو لحية شعثاء وينتعل خفا مما يلبس عادة فى المشافى ويرتدى معطفا طويلا. إنه متجمد من البرد وجائع.

وسأل أركادى نيكولايفتش شوستوف الذى صمت فجأة:

ـ وهل أنت ترى بداية (الأتود) فقط؟

ـ لا، إنى أرى فى مخيلتى أيضا الخزانة التى حملناها من أجل تربسة الباب. كما أنى أتذكر كيف تحدثت فى الخيال بالهاتف مع المستشفى الذى هرب منه المجنون.

ـ وماذا ترى أيضا؟

أقول الحق، لا شىء أكثر.

ـ ليس هذا حسنا! فأنت بهذه الذخيرة الصغيرة المجترأة من الرؤى لن تخلق رتلا متواصلا منها من أجل (الأتود) كله. ما العمل إذن؟

واقترح باشا:

ـ يجب أن نبتكر ما ينقصنا، أن نكمل تأليفه.

ـ أجل، بالضبط، أن نكمل تأليفه! هذا ما ينبغي عمله في تلك الحالات التي لا يكمل فيها كل من المؤلف أو المخرج أو غيرهما من مبدعي العرض القول في كل ما هو ضروري للفنان المبدع.

ونحن بحاجة، أولا، إلى خط متواصل من «الظروف المقترحة» التي تجرى فيها حياة الناس في (الأتود)، وثانيا، أكرر، نحن بحاجة إلى رتل متواصل من المرئيات المرتبطة بهذه الظروف المقترحة. وهذا يعني باختصار أننا بحاجة إلى خط متواصل من الظروف المقترحة المصورة لا البسيطة (المجردة). ولذلك تذكروا جيدا وعلى الدوام أنه يجب على الفنان أن يرى في كل لحظة من لحظات تواجده على الخشبة، وفي كل لحظة من لحظات تطور المسرحية وتطور فعلها تطورا خارجيا أو داخليا، أما ما يحدث خارجه على الخشبة (أي الظروف المقترحة الخارجية التي يخلقها المخرج وفنان الديكور وغيرهما من مبدعي العرض) أو ما يجرى في داخل الفنان نفسه، في خياله، أي تلك المرئيات التي تصور ظروف الحياة المقترحة. ويتشكل من جميع هذه اللحظات تارة داخلنا وأخرى خارجنا وتل متواصل لا نهائي من المرئيات الداخلية والخارجية بما يشبه الشريط السينمائي الذي يمتد طوال فترة الإبداع دون توقف عاكسا على شاشة رؤيتنا الداخلية ظروف الدور المقترحة المصورة حيث يعيش فيها على الخشبة الفنان الذي يقوم بأداء دوره انطلاقا من اسمه الخاص وعلى مسئوليته الخاصة.

هذه الرؤية تخلق في داخلنا مزاجا مناسبا. وهذا المزاج يؤثر في روحكم ويستدعي معاناة ملائمة.

ولسوف يقيكم شريط الرؤى الداخلية المتواصل في حدود حياة المسرحية ويوجه إبداعكم بصورة دائمة وصحيحة.

وبصدد الرؤى الداخلية، ترى، هل صحيح أننا نحس بها في داخل أنفسنا؟ نحن نملك القدرة على رؤية ما ليس له وجود في حقيقة الأمر وما نتصوره فقط. وليس من الصعب أن

نتأكد من قدرتنا هذه. خذوا مثالا على ذلك هذه النجفة. إنها موجودة خارج ذاتي. فهي موجودة وتتواجد في العالم المادي. وهأنذا أنظر إليها وأشعر بأني أطلق نحوها «ملامس عيني» اذا صح التعبير. ولكن هأنذا أبعد بصري عن النجفة، وأغلق عيني رغبة مني في رؤيتها من جديد في خيالي عن طريق التذكر. من أجل تحقيق ذلك لابد أن نسحب إلى وراء ملامس أعيننا، وأن نوجهها من الداخل ليس نحو موضوع واقعي، بل إلى شاشة بصرنا الداخلي «الوهمية» كما نسميها في لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولكن أين توجد هذه الشاشة، أو بالأصح، أين أحس بها داخل نفسي أم خارجها؟

إنها توجد، حسب حالة الإحساس لديّ، في مكان ما خارج نفسي، في الفراغ الذي ينتصب أمامي. إن الشريط السينمائي نفسه يبدو كأنه يمر في داخلي، أما انعكاس هذا الشريط فأراه خارج نفسي.

وحتى يكون كلامي مفهوما حتى النهاية،سأتحدث عن الشيء نفسه بكلمات أخرى. تنشأ صور الرؤى في داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا. وبعد ذلك تبدو كأنها تنتقل ذهنيا إلى خارجنا كي نشاهدها. ولكننا ننظر إلى هذه المواضيع المتخيلة من الداخل ليس بأعين خارجية بل بأعين داخلية إذا صح التعبير (بالبصر الداخلي).

ويحدث الشيء نفسه في مجال السمع: فنحن نسمع الأصوات المتخيلة ليس بأذن خارجية بل بأذن داخلية، بيد أننا نحس هذه الأصوات في أغلب الأحيان خارج أنفسنا وليس داخلها.

وسأقول الآن ما قلته ولكني سوف أقلب الجملة: على الرغم من أن المواضيع والصور المتخيلة ترتسم لنا خارج أنفسنا، بيد أنها تنشأ بصورة تمهيدية داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا. ولنتحقق من هذا كله بالمثال:

وتوجه أركادي نيكولا يفتش نحوي وقال:

ـ نازفانوف! هل تذكر المحاضرة التي ألقيتها في مدينة...؟ هل ترى الآن تلك المنصة التي جلسنا عليها معا؟ هل تشعر الآن بهذه الصور البصرية داخل نفسك أم خارجها؟

وأجبت دون تردد:

ـ أشعر بها خارج نفسى كما كان عليه الأمر آنذاك فى الواقع.

ـ وكيف تنظر الآن إلى المنصة المتخيلة. بأعين داخلية أم خارجية؟

ـ داخلية.

ـ بمثل هذا التحفظ فقط والشروحات يمكننا أن نقبل بمصطلح «البصر الداخلى».

وقلت مذعورا:

ـ يعنى أنه علينا أن نخلق رؤى لكل لحظة من لحظات المسرحية! إن هذا ليبعث على الرعب بتعقيده وصعوبته!

ـ «بتعقيده وصعوبته»؟

وفجأة اقترح على أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ عقابا لك على هذه الكلمات أطلب منك أن تحمل نفسك مشقة أن تحكى قصة حياتك كلها منذ اللحظة التى تتذكر فيها نفسك.

وابتدأت:

ـ كان والدى يقول: «نتذكر طفولتنا عشرات السنين، ونتذكر شبابنا سنوات ونتذكر سنوات نضوجنا شهورا، أما شيخوختنا فنتذكرها أسابيع معدودة».

وأنا أحس حياتى الماضية بالطريقة ذاتها، بالإضافة إلى ذلك، أرى كثيراً مما انطبع فى ذاكرتى بجميع تفاصيله الدقيقة، مثلا اللحظات الأولى التى نبدأ منها ذكريات حياتى ومنها الأرجوحة فى الحديقة. لقد أرعبنى آنذاك. كذلك أرى كثيراً من مشاهد حياة الطفولة بجلاء، فى غرفة أمى، وعند المربية، وفى الفناء، وفى الشارع.

ولقد انطبعت المرحلة الجديدة ـ سنوات الفتوة ـ فى داخلى بجلاء خاص لأنها توافقت مع دخولى المدرسة.وتصور لى الرؤى، منذ هذه اللحظة، أجزاء أقصر من الحياة ولكنها، بالمقابل، أكثر عددا. وهكذا يبتعد من الحاضر رتل طويل جدا من المراحل الكبيرة والمشاهد المعينة ويغوص فى أعماق الماضى.

ـ وهل تراه؟

ـ ماذا؟

ـ الرتل المتواصل الذى يتألف من مراحل ومشاهد تمتد عبر ماضيك كله.

واعترفت قائلاً

ـ أراه، ولكن من بعض الانقطاعات.

وهتف أركادى نيكولايفتش منتصراً:

ـ ها قد سمعتم! لقد خلق نازفانوف شريطا سينمائيا لحياته كلها فى بضع دقائق، ولا يستطيع أن يقوم بالشيء نفسه فى حياة الدور من أجل ثلاث ساعات وحسب لابد منها للتعبير عنها فى العرض!

ـ وهل تذكرت أنا الحياة كلها؟ لقد تذكرت بعض لحظاتها فقط!

ـ لقد عشت الحياة كلها وبقى لك منها ذكريات عن لحظاتها الأكثر أهمية. عش حياة الدور كلها، وليبق أيضا بعض لحظاتها المرحلية الأكثر جوهرية. لماذا تعتبر ذلك فى غاية الصعوبة؟

ـ لأن الحياة الواقعية تخلق شريط الرؤى السينمائى بطريقة طبيعية، أما فى حياة الدور المتخيلة فعلى الفنان أن يفعل ذلك بنفسه. وهذا أمر على قدر كبير من الصعوبة والتعقيد!

سوف تقتنع بسرعة أن هذا العمل فى الواقع ليس بالتعقيد الذى تتصوره، ولكنى إذا ما اقترحت عليكم أن ترسموا خطا متواصلا ليس من رؤى البصر الداخلى، بل من مشاعركم ومعاناتكم الروحية. فإن مثل هذا العمل سوف يبدو ليس «معقدا و«صعبا» وحسب، بل مستحيلا أيضا.

واستفهم الطلاب:

ـ لماذا ؟

ـ لأن مشاعرنا ومعاناتنا متملصة وجامحة ومتبدلة ولا تخضع، كما تقول فى لغتنا التمثيلية الدارجة «لعملية التثبيت». أما البصر فأكثر تجاوبا وصوره أكثر حرية وتنطبع فى ذاكراتنا البصرية برسوخ أكبر، وتنبعث فى تصوراتنا من جديد.

زد على ذلك، فان الصور البصرية، رغم شفافيتها، واقعية وملموسة و«مادية» فى أخيلتنا (اذا أمكن التعبير هكذا عن الخيال) أكثر من تصوراتنا عن المشاعر التى توحى بها ذاكراتنا الانفعالية بصورة غير واضحة. فلتقدم لنا العون اذن الرؤى البصرية الأكثر طواعية على بعث المشاعر الروحية المتملصة، وعلى تثبيت هذه المشاعر. ليوطد شريط الرؤى السينمائى الأمزجة المناسبة المشابهة للمسرحية فى داخلكم دائما. ولتستدع هذه الأمزجة، إذ تكتنفنا المعاناة والدوافع والطموحات والأفعال الملائمة.

ثم اختتم أركادى نيكولا يفتش كلامه قائلا:

لذلك نحن بحاجة فى كل دور إلى ظروف مقترحة مصورة لا مجردة (بسيطة).

وأردت أن أستكمل كلامى فقلت:

ـ يعنى اذا خلقت داخل نفسى شريط رؤى سينمائية من أجل لحظات حياة (عطيل) كلها، وعرضت هذا الشريط على شاشة بصرى الداخلى...

وتابع أركادى نيكولا يفتش:

ـ وإذا كانت الصور التى خلقتها تعكس الظروف المقترحة وكلمة «لو» السحرية، وإذا كانت هذه الأخيرة تستدعى لديك أمزجة ومشاعر مشابهة لما فى الدور من أمزجة ومشاعر. فأنت، أغلب الظن، سوف تستثار كل مرة بتأثير رؤاك، وتعانى مشاعر (عطيل) بصورة صحيحة لدى كل عرض داخلى تشاهد فيه هذا الشريط السينمائى.

وقلت دون أن أسلم مواقعى:

ـ ليس من الصعب عرض هذا الشريط عندما يتم صنعه. فالمسألة كلها تكمن فى كيفية هذا الصنع.

سوف نتحدث حول ذلك فى المرة القادمة.

قال هذا أركادى نيكولا يفتش وهو ينهض ويخرج من الصف.

.. .. عام (..) ١٩

اقترح أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ هيّا نتخيل، ونصنع أفلاما سينمائية!

وسأل الطلاب:

ـ وماذا نتخيل؟

ـ سأختار موضوعا غير فعّال عن قصد. لأن الموضوع الفعال يستطيع أن يوقظ الفعالية تلقائيا دون مساعدة تمهيدية من عملية التخيل. وبالعكس، إذ يحتاج الموضوع قليل الفعالية إلى عمل خيال تحضيرى مضاعف. إن ما يهمنى فى الوقت الحاضر التحضير للفعَالية لا الفعَالية فى حد ذاتها. لهذا سأتناول موضوعا ضعيف الفعالية وأقترح عليكم أن تعيشوا حياة شجرة ضربت جذورها عميقا فى الأرض.

وقرر شوستوف:

ـ رائع! أنا شجرة بلوط عمرها مائة سنة! وعلى فكرة، رغم أنى قلت هذا ولكنى لا أؤمن بإمكانية حدوثه.

وساعده تورتسوف:

ـ فى هذه الحالة قل لنفسك: أنا هو أنا، ولكن ماعساى أن أفعل لو أنى كنت شجرة بلوط وتكونت من حولى وفى داخلى ظروف معينة؟

وقال شوستوف مرتابا:

ـ ولكن، كيف يمكن أن نفعل فى حالة انعدام الفعل، عندما نقف دون حراك فى مكان واحد؟

ـ نعم. أنت لا تستطيع، بالطبع، أن تنتقل من مكان لآخر، أو أن تمشى. ولكن ثمة أفعال أخرى غير ذلك. ولكى تستدعى هذه الأفعال يجب أن تقرر، قبل كل شىء، أين أنت؟ فى غابة، أم بين المروج، أم فى قمة الجبل؟ اختر ما يعمل على إثارتك أكثر من غيره.

وتراءى لشوستوف أنه شجرة بلوط ضخمة فى مرتفع قريبا من جبال الألب. وإلى يساره كان يبرز فى المدى البعيد أحد القصور فى حين كان الفضاء شديد الاتساع فيما حوله. فى الأفق كانت تلوح سهول ثلجية تتلألأ بلون الفضة، وأمامها تنتشر كثبان لا نهاية لها كانت تبدو من أعلى مثل أمواج البحر. ولقد تناثرت هنا وهناك بعض القرى الصغيرة.

ـ والآن، قل لى ماذا ترى عن كثب؟

ـ أرى فوق رأسى قبعة كثيفة من أوراق الشجر تصدر حفيفا قويا عند تمايل الأغصان.

ـ أغلب الظن أن ريحا قوية تهب عندك هناك فى الأعلى.

ـ وأرى بين أغصانى بعض أعشاش الطيور.

ـ هذا يسليك فى وحدتك.

ـ لا، فما أقل الخير فى ذلك، إذ ليس أصعب من التعايش مع هذه الطيور، إنها تحدث ضجة كبيرة بأجنحتها، وتطرق بمناقيرها على جذعى، وأحيانا تتشاجر وتتعارك، وهذا يثير أعصابي... هنا بالقرب منى ساقية. إنها أفضل صديق ونديم لى. وهى تنقذنى أيضا من الجفاف...

واستأنف شوستوف تخيلاته. ولقد جعله أركادى نيكولا يفتش يكمل رسم جميع تفاصيل الحياة التى تخيلها. بعد ذلك، توجه أركادى نيكولايفتش نحو بوشين. الذى اختار، دون أن يلجأ إلى مساعدة كبيرة من الخيال، شيئا عاديا ومعروفا جدا مما ينتعش فى الذكريات بسهولة. وهذا دل على ضعف تطور الخيال عنده. لقد اختار لنفسه منزلا صيفيا ذا حديقة فى متنزه بتروفسكى.

وسأله أركادى نيكولا يفتش:

ـ ماذا ترى؟

ـ متنزه بتروفسكى.

ـ ليس فى استطاعتك أن تحيط متنزه بتروفسكى كله بنظرك دفعة واحدة. اختر لمنزلك الصيفى مكانا محددا... هيّا، ماذا ترى أمامك؟

ـ أرى سياجا وباب حديقة؟

ـ وما نوع هذا السياج؟

وصمت بوشين.

ـ ما هى المادة التى صنع منها؟

ـ ما هى المادة؟ من حديد ملتو.

ـ ما رسمه؟ ارسمه لى بصورة تقريبية.

وأمّر بوشين بأصبعه على الطاولة، وكان واضحا أنه يخترع للمرة الأولى ما يتكلم عنه.

وقال تورتسوف معتصرا ذاكرة بوشين البصرية حتى النهاية.

ـ لا أفهم ارسم بصورة أوضح. حسنا، ليكن هكذا... لنفترض أنك ترى هذا السياج، فقل لى ماذا يوجد وراءه؟

ـ طريق معبد.

ـ من يعبر هذا الطريق.

ـ مصطافون.

ـ ومن أيضا؟

ـ الحوذية.

ـ وأيضا؟

ـ عربات نقل.

ـ ومن يعبر هذا الطريق المعبد أيضا؟

ـ فرسان.

ـ وربما راكبو دراجات أيضا؟

ـ بالضبط وبالضبط! راكبو درجات وسيارات صغيرة...

كان واضحا أن بوشين لم يحاول أن يقلق مخيلته. فما الفائدة من هذا التخيل السلبى ما دام المعلم يعمل عوضا عن الطالب.

تنطوى طريقتى فى تنشيط الخيال على عدد من النقاط التى يجب تحديدها. فعندما لا يعمل خيال الطالب أطرح عليه سؤالا بسيطا لا يجد بدا من الاجابة عنه ما دام هذا السؤال يوجه إليه. ويجيب الطالب. أحيانا كيفما اتفق ليتنصل من الإجابة. ولا أقبل مثل هذا الجواب وأبرهن على بطلانه فيضطر الطالب من أجل تقديم إجابة مرضية، إما إلى تنشيط مخيلته على الفور وإرغام نفسه على أن يرى ببصره الداخلى ما يسأل

عنه، أو أن يتناول المسألة تناولا ذهنيا مستخدما عددا من المحاكات العقلية المترابطة. غالبا ما يجرى الإعداد لعمل الخيال وتوجيهه بمثل هذا النوع من النشاط الذهنى الواعى. ولكن ها هو ذا الطالب قد رأى أخيرا شيئا ما فى ذاكرته أو فى مخيلته، ونهضت أمامه صور مرئية معينة. لقد نشأت لديه لحظة قصيرة من التخيل. بعد ذلك وبمساعدة سؤال جديد أكرر العملية ذاتها. فتتكون لحظة جديدة من الرؤية، ومن ثم ثالثة. بهذه الطريقة أدعم تخيلاته وأجعلها أطول. مستدعيا سلسلة طويلة من اللحظات المنتعشة والتى تؤلف بمجموعها لوحة الحياة المتخيلة. قد تكون غير شيقة بعد، ولكنها نسجت من رؤى الطالب نفسه وهذا أمر جيد. وبما أننا أيقظنا الخيال مرة، فسيكون فى استطاعتنا أن نرى الشىء نفسه مرة ثانية وثالثة ومرات عديدة. وكلما تكررت الإجابة رسخت فى الذاكرة على نحو أشد وازداد تعايش الطالب معها. ولكن قد يكون الخيال خاملا ولا يستجيب أبدا حتى لأبسط الأسئلة. عندئذ لا يبقى أمام المعلم سوى أن يوحى بالإجابة بعد طرحه السؤال. فإذا رضى الطالب باقتراح المعلم يستقبل الصور المرئية الغريبة عنه ويشرع برؤية شىء ما على طريقته الخاصة. وإذا لم يرض يصحّح ما أوحى إليه حسب ذوقه الخاص مما يدفعه أيضا إلى أن ينظر ويرى ببصره الداخلى. وفى هذه الحالة أيضا ينشأ فى النتيجة ـ شئ ما شبيه بالحية المتخيلة تم نسجها جزئيا من مادة الطالب نفسه ... أرى أن هذه النتيجة لا ترضيكم كثيرا. ولكن هذا التخيل الممض يحمل، رغم ذلك، شيئا ما.

ـ ماذا بالتحديد؟

ـ على الأقل أنه قبل التخيل لم تكن ثمة تصورات فنية أبدا يمكن استخدامها من أجل الحياة الناشئة. لقد كان هناك شئ ضبابى مبهم. أما بعد ذلك العمل فقد ظهر شئ ما حى وتحدد شكله. لقد شكلت تلك التربة التى يستطيع فيها المعلم والمخرج أن يبذرا فيها بذورا جديدة. إنها طبقة اللون الأساسية غير المرئية التى يمكن رسم اللوحة فوقها. بالإضافة إلى ذلك، يقتبس الطالب من المعلم، فى طريقتى هذه، كيفية حفز الخيال ويتعلم طريقة إنعاشه بالأسئلة التى تحفز ذهنه إلى العمل. وهكذا يتعود النضال لصورة واعية ضد سلبية خياله وخموله. وهذا فى حد ذاته أمر عظيم.

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم أيضا تمارين تطوير الخيال.

قال لشوستوف:

ـ لقد حددت لى فى الحصة الأخيرة من أنت، وأين توجد فى خيالك، وماذا ترى من حولك... حدثنى الآن ماذا تسمعه أذنك الداخلية بوضعك شجرة بلوط عجوز متخيلة؟

لم يكن شوستوف يسمع شيئا فى أول الامر. فذكره تورتسوف بمهارشة الطيور التى تبنى لنفسها أعشاشا فوق أغصان شجرة البلوط. ثم أردف:

ـ حسنا، ماذا تسمع من حولك فى مرجك المرتفع؟

وسمع شوستوف الآن ثغاء نعاج، وخوار بقر، ورنين أجراس، وصوت بعض أبواق الرعاة، وحديث نسوة استرحن تحت شجرة البلوط بعد عناء العمل فى الأرض.

ـ قل لى الآن، متى يجرى ما تراه وتسمعه فى خيالك؟ فى أى عصر تاريخى وفى أى قرن؟

واختار شوستوف عصر الإقطاع.

ـ حسنا، مادام الأمر على هذه الصورة، فأنت، بوصفك شجرة بلوط عجوز، سوف تسمع أيضا بعض الأصوات المميزة لذلك الزمن؟

صمت شوستوف ثم قال إنه يسمع أغنية شاعر متجول، مغنى حب * فى طريقه إلى احتفال يقام فى القصر المجاور: إنه يستريح هنا، تحت شجرة البلوط عند الساقية، يغتسل ويبدل ملابسه، ويستعد للغناء. إنه يدوزن هنا قيثارته ويتدرب للمرة الأخيرة على أداء أغنية جديدة حول الربيع والحب ولواعج الشوق. وفى الليل تصيخ شجرة البلوط السمع إلى أحد رجال البلاط وهويبوح بحبه إلى إحدى الحسناوات المتزوجات وإلى صوت قبلاتهما الطويلة. بعد ذلك يرتفع صوت شجار حاد بين عدوين لدودين ومتنافسين. تسمع قعقعة السلاح وصرخة جريح يلفظ أنفاسه الأخيرة. عند الفجر تسمع أصوات أناس قلقين يبحثون عن جثة القتيل، ومن ثم ترتفع جلبة قوية وصرخات حادة منقطعة تملأ الفضاء بعد أن وجدوا الجثة، يرفعونها وتسمع خطوات حامليها الثقيلة الرتيبة.

---

* Minnesinger (ألمانى) شعراء مغنون ألمان فى عهد الفروسية. كانوا يتغنون بحب غادتهم الحسناء.

ولم نكد نلفظ أنفاسنا حتى وجه أركادى نيكولا يفتش سؤالا جديدا إلى شوستوف:

ـ لماذا؟

وسألناه بحيرة:

ـ كيف لماذا؟

ـ لماذا يكون شوستوف شجرة بلوط؟ لماذا ينمو فوق جبل فى القرون الوسطى؟

ويعير تورتسوف هذا السؤال أهمية كبيرة. إذ يمكننا بالإجابة عليه ـ حسب قوله ـ أن نختار من مخيلتنا ماضى تلك الحياة التى تكونت فى الحلم أو الخيال.

ـ لماذا تقف وحدك فى هذا المرج؟

وابتكر شوستوف لشجرة البلوط العجوز الاقتراح التالى: ففى وقت مضى كان المرتفع كله مغطى بغابة كثيفة. ولكن كان على البارون، صاحب ذلك القصر الذى يتراءى على مقربة من هذا المكان فى الجانب الآخر من السهل، أن يحتاط دائما خوفا من هجمات يشنها عليه جاره الإقطاعى المحارب. ولقد كانت الغابة تحجب تحركات جيوشه عن العيون وتمكن العدو من استخدامها كمينا. ولذلك قطعت الغابة وأبقى على شجرة البلوط الضخمة لأن بالقرب منها تماما وفى ظلها كان ينبجس ينبوع من تحت الأرض. وإذا ما جف هذا الينبوع سوف تزول معه الساقية التى كان يرد اليها قطيع البارون.

ولقد وضعنا سؤال تورتسوف الجديد من أجل ماذا؟ فى مأزق مرة أخرى. فقال أركادى نيكولا يفتش:

ـ انى أفهم موقفكم الحرج، فالحديث يدور، فى الحالة الراهنة، حول شجرة، ولكن هذا السؤال «من أجل ماذا؟» يحتل أهمية كبيرة جدا: إنه يرغمنا على توضيح الهدف من طموحاتنا. وهذا الهدف يحدد معالم المستقبل ويدفعنا إلى الفعالية والفعل. طبعا، لا يمكن لشجرة أن تضع أمامها أهدافا ما، ولكن يمكن أن يكون لها دور ما يشبه بالنشاط الذى يخدم غرضا معينا.

وابتكر شوستوف الإجابة التالية: إن شجرة البلوط هذه هى أعلى نقطة فى المنطقة، ولذلك يمكن استخدامها كموقع ممتاز لمراقبة العدو. ولقد كان للشجرة من هذه الناحية خدمات كبيرة فى الماضى، وهذا ما جعلها تتمتع باحترام خاص من سكان القصر والقرى المجاورة، حيث يقام احتفال خاص فى الربيع تمجيدا لها. ويحضر هذا الاحتفال صاحب الأطيان نفسه ويشرب نخبها كوبا كبيرا من الخمر. كما تزين شجرة البلوط بالزهور، وتنشد لها الأغانى، ويرقصون حولها.

وقال تورتسوف:

ـ لنقارن الآن، بعدما تحددت معالم الظروف المقترحة وانتعشت تدريجيا فى مخيلتك كيف كان عملك فى البداية وكيف أصبح الآن. ففى السابق، عندما لم تكن تعرف سوى أنك موجود فى سهل جبلى، كانت رؤيتك الداخلية عامة وضبابية، أشبه بفيلم يتم إظهاره. أما الآن فقد اتضحت هذه الرؤية بمساعدة العمل الذى قمنا به وضوحا كبيرا. لقد أدركت الآن متى وأين ولماذا ومن أجل ماذا أنت موجود، وأخذت تميز معالم حياة جديدة لم تكن تعرفها مسبقا، وتشعر بأرض صلبة تحت قدميك. لقد بدأت تعيش فى الخيال، بيد أن هذا قليل، فأنت تحتاج إلى الفعل على الخشبة، ومن الضرورى أن تستدعيه من خلال وضع مهمة ما والسعى إلى تحقيقها.

وهذا يتطلب «ظروفا مقترحة»، وكلمات «لو» سحرية، وابتداعات خيال جديدة و مثيرة.

ولكن شوستوف لم يعثر على ذلك فقال له أركادى نيكولا يفتش ناصحا:

ـ وجه إلى نفسك السؤال التالى وأجب عنه بإخلاص: ما هو الحدث، أو ما هى الكارثة التى فى استطاعتها أن تخرجك من حالة اللامبالاة، أن تستثيرك أو تخيفك أو تفرحك تصور أنك فى السهل الجبلى، واخلق حالة «أنا موجود» وبعد ذلك فقط أجب عن السؤال.

حاول شوستوف أن ينفذ ما طلب منه، ولكنه لم يتمكن من ابتكار شئ.

ـ لنحاول إذن معالجة المسألة بطرق غير مباشرة. ولكن أجبنى أولا ما الذى يؤثر فى مشاعرك أكثر من أى شئ آخر فى الحياة؟ ما الذى يستثيرك أو يخيفك أو يفرحك أكثر من أى شئ آخر؟ إنى أسألك بمعزل عن موضوع التخيل. فليس من الصعب أن تربط ميلك الطبيعى العضوى بعد فهمه بالابتداع المتكون. وهكذا، اذكر لى سمة واحدة، أو خاصية من خواص اهتماماتك التى تميز طبيعتك أكثر من أى شئ آخر.

وقال شوستوف بعد تأمل قصير:

ـ يثيرنى أى صراع مهما كان نوعه. أيدهشكم عدم التوافق هذا مع مظهرى المسالم؟

ـ حسنا! لنقل إذن أن الحدث هو هجوم معاد! فقد توجه جيش الدوق المعادى نحو أراضى صاحبك الإقطاعى. وها هو ذا الجيش يصعد الجبل الذى تقف فوقه. فالرماح تلمع تحت أشعة الشمس، والعرادات وراجمات الأسوار تتقدم. والعدو يعرف أن العسس غالبا ما يصعدون ذروتك ليراقبوا تحركات الجيش من أعلى ولذلك يريدون قطعك أو إحراقك!

فاستجاب شوستوف بحيوية قائلا:

ـ لن ينجحوا فى ذلك! سيدافعون عنى لأنى شجرة ضرورية. لن يخلد أصحابى إلى النوم وهاهم أولاء يهرعون إلى هنا، فالفرسان يتواثبون، والعسس يرسلون السعاة إليهم فى كل دقيقة.

ـ ستدور هنا الآن رحى معركة طاحنة. ولسوف ينطلق من جعابه عدد هائل من السهام التى ستطير نحوك ونحو عسسك بعد أن حول قسم منها إلى مشاقات حاميه ودهنت بالقطران... تماسك جيدا وقرر، مادام الوقت ليس متأخرا بعد، ما عساك أن تفعل فى الظروف المعطاة لو أن هذا كله يجرى فى الحياة الواقعية؟

كان من الواضح أن شوستوف يتحرق فى البحث عن مخرج من كلمة «لو» السحرية التى أدخلها تورتسوف. فهتف متكدرا من وضعه الميئوس منه:

ـ وماذا فى استطاعة الشجرة أن تفعل لإنقاذ نفسها. ما دامت تضرب بجذورها فى الأرض وتعجز عن التحرك من مكانها؟

وقال تورتسوف محبذا:

ـ اضطرابك هذا يكفينى فالمهمة المعطاة لا يمكن تحقيقها. وليس ذنبك أنك أعطيت من أجل التخيل موضوعا محروما من الفعل.

وسألنا بحيرة:

ـ ولماذا أعطيته إذن؟

ـ ليبرهن لكم هذا على أن ابتداع الخيال قادر على أن يحدث نقلة داخلية حتى فى موضوع محروم من الفعل، وعلى أن يستدعى ميلا داخليا حيويا إلى هذا الفعل.

بيد أن جميع تمارين التخيل التى قمنا بها كان ينبغى أن ترينا طريقة خلق مادة الدور وصوره الداخلية وشريطه السينمائى، وأن تبرهن على أن هذا العمل ليس بتلك الصعوبة وذلك التعقيد البالغ كما يبدو لكم.

.. .. عام (..) ١٩

فى حصة اليوم، لم يتمكن أركادى نيكولايفتش أن يشرح لنا سوى أن الخيال ضرورى للفنان سواء من أجل الخلق أو من أجل تجديد ماتم خلقه من قبل واستهلك. وهذا يتم بفضل إدخال ابتداع جديد، أو ميزات معينة تجعله نضرا.

ـ ستفهمون ذلك على نحو أفضل من خلال مثال عملى. ولنأخذ من أجل ذلك (الأتود) الذى استهلكتموه قبل أن تستكملوا خلقه. واعنى به (أتود) المجنون. أنعشوه كليا أو جزئيا بفكرة مبتدعة جديدة.

ولكن أحداً منا لم يتمخض ذهنه عن فكرة مبتدعة جديدة.

فقال تورتسوف:

ـ ولكن من أين علمتم أن الشخص الواقف وراء الباب هو مجنون خطر؟ هل قالت لكم هذا مالوليتكوفا؟ ولكنها فتحت قليلا الباب المفضى إلى السلم ولمحت قاطن هذه الشقة القديم. وكانوا قد قالوا إنهم أخذوه إلى مستشفى الأمراض النفسية بعد أن أصابته نوبة عنيفة من الاختلال العقلانى... ولكن غوفوركوف عندما كنتم تسدون الباب هنا، هرع إلى الهاتف واتصل بالمستشفى. ولقد أجابوه بأن المسألة ليست مسألة جنون، بل نوبة عادية من نوبات الحمى البيضاء، لأن القاطن كان يشرب كثيراً. إلا أنه الآن معافى، وقد خرج من المستشفى وعاد إلى البيت.

على أى حال لا أحد يعرف حقيقة الأمر، فقد تكون هذه الشهادة غير صحيحة. وقد يكون الأطباء على خطأ.

ماذا عساكم أن تفعلوا لو أن كل شىء جرى على هذه الصورة فى واقع الأمر؟

قال فيسيلوفسكى:

ـ يجب أن تخرج إليه مالوليتكوفا وتسأله عن سبب مجيئه.

وهتفت مالوليتكوفا وقد بدا على وجهها الذعر:

ـ لكم أنا متشوقة إلى ذلك! لا أستطيع، يا أعزائى، لا أستطيع، إنى أخاف!

وشجعها تورتسوف:

ـ سيخرج معك بوشين. انه قوى الجسم. ثم أصدر أوامره متوجها إلينا جميعا:

ـ واحد، اثنان، ثلاثة، ابدءوا! سددوا نحو الظروف الجديدة. اصغوا إلى ميولكم وافعلوا.

قمنا بأداء الأتود بحماسة كبيرة واستثارة حقيقية. واستحسن عملنا تورتسوف ورخمانوف الذى كان حاضرا الدرس. لقد ترك فينا الشكل الجديد للفكرة المبتدعة تأثيرا منعشا.

وكرس تورتسوف نهاية الحصة لنتائج عملنا فى تطوير الخيال الإبداعى. وبعد أن ذكرنا بمراحل معينة من هذا العمل اختتم حديثه قائلا:

ـ يجب أن تكون كل فكرة مبتدعة مبررة تبريرا دقيقا ومحددة تحديدا وطيدا. ويمكننا أن نستعين فى خلق لوحة الحياة الوهمية الخيالية المحددة بأسئلة من ومتى وأين ولماذا ومن أجل ماذا وكيف فتوجهنا لأنفسنا لحفز الخيال. ثمة حالات، بالطبع، تتشكل فيها هذه اللوحة تلقائيا وبصورة حدسية، دون التماس العون من نشاطنا الذهنى الواعى، ودونما توجيه الأسئلة. ولكنكم قد تأكدتم بأنفسكم أن الاعتماد على فعَالية الخيال المطلق غير ممكن حتى فى الحالات التى يكون فيها موضوع التخيل معطى لكم. فالتخيل بصفة عامة دون موضوع محدد ومقرر بصورة ثابتة أمر لا جدوى منه.

ولكننا عندما نقبل على خلق فكرة مبتدعة بمساعدة الذهن غالبا ما تنشأ فى وعينا، لدى الإجابة عن الأسئلة، تصورات باهتة عن الحياة التى تم خلقها فى الخيال. هذا ليس كافيا فى الإبداع المسرحى حيث يجب أن تستجيب حياة الإنسان ـ الفنان العضوية للفكرة المبتدعة استجابة فوارة، وأن تستسلم طبيعته كلها للدور من الناحيتين السيكولوجية والفيزيولوجية. ما العمل إذن؟ لنضع السؤال الجديد الذى أصبحنا على معرفة جيدة به الآن: «ماذا عساى أن أفعل لو أن الفكرة المبتدعة التى خلقتها كانت واقعا؟» وأنتم تعرفون الآن بالتجربة أنكم، بفضل خاصية طبيعتكم الفنية، سوف تميلون للإجابة عن هذا السؤال بوساطة الفعل. وهذا الأخير يعتبر منبها للخيال وحافزا جيدا له، وحتى إذا لم يتحقق هذا

الفعل الآن وظل ميلا معلقا إلى حين، فإن المهم هو أن هذا الميل قد تم خلقه وأخذنا نشعر به سيكولوجيا وفيزيولوجيا. فهذا الشعور من شأنه أن يوطد الفكرة المبتدعة.

ومن المهم أيضا أن ندرك أن التخيل المحروم من الجسد والمادة، يتمتع بالقدرة على استثارة أفعال حقيقية يقوم بها جسدنا ومادتنا الجسم بصورة انعكاسية. وتلعب هذه القدرة دورا كبيرا في تقنيتنا السيكولوجية.

والآن اصغوا بانتباه إلى ما سأقوله لكم: إن كل حركة من حركاتنا على الخشبة، وكل كلمة، يجب أن تكون نتاج حياة خيالنا السليمة.

فإذا قلتم كلمة أو قمتم بفعل على الخشبة بصورة آلية دون أن تعلموا من أنتم، ومن أين جئتم، ولماذا جئتم، وما الذى تحتاجون إليه، وإلى أين ستذهبون، وماذا ستفعلون ثمة، فهذا يعنى أنكم بلا خيال، وأن هذا الجزء، مهما كان حجمه، لم يكن صدقا بالنسبة لكم، لأنكم كنتم تفعلون فيه كآلة مسيّرة أو آلة أتوماتيكية.

فإذا ما سألتكم الآن عن أبسط الأشياء مثلا: «كيف الطقس اليوم بارد أم لا؟»

فأنتم قبل أن تقولوا «بارد» أو «دافئ» أو«لم نلاحظ» ستخرجون فى خيالكم إلى الشارع وتتذكرون كيف كان سيركم أو ركوبكم، وتتحققون من أحاسيسكم وتستعيدون فى ذاكراتكم كيف كان يتدثر المارة الذين التقيتم بهم، وكيف كانوا يرفعون باقات معاطفهم، وكيف كان الثلج يصرّ تحت الأقدام. وعندئذ فقط، ستقولون تلك الكلمة الوحيدة التى أنتم بحاجة إليها.

وقد تمر جميع هذه الصور أمامكم فى لحظة عابرة، وقد يبدو لكم أنكم أجبتم على السؤال دونما تفكير تقريبا. بيد أن هذه الصور قد مرت بكم، وهذه الأحاسيس قد اعتملت فى داخلكم، وقمتم بالتحقق منها، وأخيرا جاءت إجابتكم نتيجة عمل خيالكم المعقد هذا.

وهكذا، لا ينبغى أن يجرى (أتود) واحد. أو أن تقوموا بخطوة واحدة على الخشبة بصورة آلية دون تبرير داخلى، أى دون أن يسهم خيالكم فى ذلك.

واذا تمسكتم بهذه القاعدة فستقدم لكم التمارين التى تقومون بها، مهما كان الجزء الذى تنتمى إليه من برنامجنا، العون فى تطوير خيالكم وتوطيده.

وبالعكس، فإن كل ما تفعلونه على الخشبة بروح باردة سيترك آثاره المميتة. لأنه سيغرس فيكم عادة القيام بالفعل آليا دون خيال، أى بصورة ميكانيكية.

ويجرى مجمل العمل الإبداعى فى إعداد الدور وفى تحويل مؤلف الكاتب الدرامى إلى تواجدمسرحى من خلال إسهام الخيال.

فليس أقدر على بعث الدفء والاستثارة فى نفوسنا، من ابتداع خيال يستحوذ علينا! ولهذا لابد أن يكون هذا الخيال حيويا، نشيطا، سريع الاستجابة ومتطورا بما فيه الكفاية حتى يكون قادرا على تلبية ما يطلب منه.

وجهوا انتباها كبيرا إلى مسألة تطوير الخيال، واعملوا على تطويره بمختلف السبل:

سواء بتلك التمارين التى عملتم بها، أى من خلال دراسة الخيال فى حد ذاته أو بصورة غير مباشرة، أى بأن تأخذوا على أنفسكم عدم أداء أى فعل على الخشبة أداء ميكانيكيا شكليا.

٥- الانتباه المسرحى

.. .. .. عام (..)١٩ .

جرت حصة اليوم فى «شقة ماليوليتكوفا»، أو بتعبير آخر، على الخشبة المفروشة بالأثاث والستار مغلق، ولقد تابعنا العمل فى اتودى «المجنون» و«اشعال الموقد».

وكان الاداء ناجحا بفضل ايحاءات أركادى نيكولايفتش، حيث بلغ احساسنا بالمرح والسرور حدا جعلنا نطلب إعادة كلا الأتودين من البداية.

ولقد جلست أستريح عند الجدار فى انتظار البدء.

ولكن، فجأة، حدث شئ غير متوقع: لقد أدهشنى أن يسقط بالقرب منى كرسيان دون أى سبب ظاهر. ولقد سقط الكرسيان دون أن يلمسهما أحد، فرفعتهما وتمكنت من الإمساك بكرسيين آخرين كان قد مال أحدهما نحو الآخر. فى أثناء ذلك، لمحت شقاً طوليا ضيقا فى الجدار. ولقد أخذ هذا الشق يكبر أكثر فأكثر أمام عينى حتى تطاول واحتل ارتفاع الجدار كله. ولقد أصبح واضحا بالنسبة لى سبب سقوط الكرسيين: إذ تباعد طرفا القماش الذى كان يحل محل جدار الغرفة، وجذبا الأشياء وقلباها مع حركتهما. لقد أزاح أحدهم الستار.

وهاهى ذى فتحة (البورتال)* السوداء، حيث يتراءى شبحا تورتسوف ورحمانوف فى شبه العتمة.

---

* فتحة البورتال: فتحة المنصة على الصالة.

ومع فتح الستار جرى تحول فى داخلى.

بماذا أقارنه؟

تصوروا أنى وزوجتى (لو كان عندى زوجة) فى غرفة فندق ما. وبينما نحن نتحدث حديثا وديا ونخلع ملابسنا استعدادا للنوم، ونتصرف دونما كلفة، فجأة، نجد أن الباب الضخم الذى لم نعره انتباها يفتح ويطل علينا من هناك، من العتمة، أناس أغراب هم جيراننا فى الفندق. إنك لا تعرف عددهم، فهم يبدون فى الظلام كثرة، وتهرع إلى ارتداء ملابسك وتسريح شعرك بسرعة كبيرة، وتحاول أن تمسك نفسك فى تحفظ كما لو كنت تنزل ضيفا على أحد.

إنك تشعر، والحالة هذه، كأنما ربطت شوكات توزانك فجأة، وشدت أوتارك كلها. فأنت لم تكد تشعر بالراحة فى بيتك ، حتى وجدت نفسك على مرأى من الناس، لا يستر جسدك سوى القميص.

والمدهش فى الأمر هو كيف تفسد فتحة (البورتال) السوداء الجو الاعتيادى. فنحن عندما كنا فى غرفة الضيوف الأليفة لم يشعر أحد منا بأن ثمة جهة رئيسية وأخرى غير رئيسية كنا نشعر بالراحة كيفما وقفنا وأينما اتجهنا. أما فى حالة الجدار الرابع المفتوح فتصبح فتحة (البورتال) السوداء الجهة الرئيسية التى يتعين عليك أن تتكيف معها. ينبغى التفكير طوال الوقت بهذا الجدار الرابع الذى يطلون منه عليك، وأن تقيس تصرفاتك على أساسه. ليس مهما أن يكون الوضع مريحا بالنسبة لهؤلاء الذين يجرى الحديث بينهم على الخشبة ليس المهم أن يكون الوضع مريحا بالنسبة للمتكلم نفسه، بل المهم أن يرى ويسمع أولئك الذين ليسوا معنا فى الغرفة، ويجلسون فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية فى الظلام.

أما تورتسوف ورحمانوف اللذان كانا معنا منذ قليل فى غرفة الضيوف وبديا شخصين بسيطين وقريبين إلى القلب، فقد انتقلا الآن إلى الظلمة، خلف (البورتال)، وصارا فى تصورنا شخصين مختلفين تماما، متصفين بالصرامة والحزم.

لقد حدث لى أو لرفاقى المشاركين فى الأتود مثل هذا التحول. ولم يبق على حاله سوى غوفوركوف سواء عندما كان الستار مرفوعا أو مسدلاً وما من ثمة حاجة إلى القول بأن أداءنا أخذ يتسم بطابع العرض ولم ينجح.

وقررت فى نفسى: «لا، مالم نتعلم عدم ملاحظة فتحة (البورتال) السوداء لن نخطو فى عملنا الفنى خطوة واحدة!».

ولقد تناقشت مع شوستوف فى هذا الموضوع، ولكنه يعتقد أنهم لو أعطونا (أتودا) جديدا كل الجدة. وتم تزويدنا بملاحظات تورتسوف التى تلهبنا حماسة، لصرف هذا اهتمامنا عن صالة المتفرجين.

وعندما كاشفت أركادى نيكولا يفتش بافتراض شوستوف هذا قال:

ـ حسنا، لنحاول. اسمعوا قصة هذه الأسرة المأساوية التى آمل أن ترغمكم على عدم التفكير بالمتفرج: تجرى الأحداث فى شقة مالوليتكوفا نفسها. فقد تزوجت من نازفانوف الذى انتخب أمينا لصندوق إحدى الهيئات العامة، وأنجبا مولودا يخلب الألباب. تذهب الأم لتحمم الطفل بينما يلقى الزوج نظرة على الوثائق ويعد النقود. ويجب أن نلاحظ أنها وثائق ونقود عائدة للدولة، اذ لم يتمكن من تسديدها أو تسليمها إلى الهيئة حيث يعمل نظرا لتأخر الوقت. لقد تكدست على المائدة كومة من رزم سندات القروض القديمة المتسخة.

يقف أمام نازفانوف شقيق مالوليتكوفا الأصغر. وهو شخص عبيط، أحدب، يكاد يكون أبله. إنه يرى كيف ينزع نازفانوف الأربطة الملونة من الرزم، ويرمى بها فى الموقد حيث ترسل وهجا يبعث على المرح. والعبيط معجب جدا من هذه الشعلة الملتهبة.

لقد تم عد النقود كلها. وهى أكثر من عشرة آلاف.

وتغتنم مالوليتكوفا فرصة انتهاء زوجها من عمله فتدعوه ليمتع ناظريه بمرأى الطفل وهى تحممه فى طست فى الغرفة المجاورة. ويخرج نازفانوف إليها، فيتناول العبيط الأوراق المالية ويرمى بها فى النار على سبيل التقليد. ويظهر أن هذه الاوراق تشتعل بمرح أكبر مما تشتعل به الأربطة الملونة، فينجذب العبيط إلى هذه اللعبة ويرمى فى النار جميع النقود، الأموال العامة والحسابات والوثائق...

ويعود نازفانوف عندما كانت تضطرم آخر رزمة. واذ يدرك معنى ما يجرى يندفع بلا وعى نحو الأحدب ويدفعه بقوة. فيسقط هذا ويصطدم صدغه بقضبان الموقد. ويختطف نازفانوف الذى فقد صوابه الرزمة الأخيرة وهى تحترق ويطلق صرخة يائسة. تدخل الزوجة مندفعة وترى أخاها الممدد عند الموقد. تهرع إليه وتحاول رفعه ولكنها لا تستطيع. وتلاحظ مالوليتكوفا دما على وجه أخيها الطريح فتهتف لزوجها أن يحضر إليها بعض الماء. ولكن نازفانوف يقف مبهوتا ولا يفقه شيئا مما يقال له. عندئذ تجرى هى فى طلب الماء. وإذ بصرخة تنطلق من غرفة الطعام. لقد غرق طفلها الرضيع الساحر، سعادة حياتها، فى الطست.

فاذا لم تصرف هذه المأساة انتباهكم عن فتحة صالة المتفرجين السوداء فهذا يعنى أن قلوبكم قدت من صخر.

ولقد أثارنا الأتود الجديد بطبيعته الميلودرامية وعنصر المفاجأة الذى ينطوى عليه... ولكن يبدو أن قلوبنا قد قدت من صخر، فلم نتمكن من أدائه!

واقترح أركادى نيكولايفتش علينا أن نبدأ، كما هو مفروض، من كلمة «لو» والظروف المقترحة. وبدأ يقص بعضنا على بعض شيئا ما، بيد أن ذلك لم يكن انطلاق خيال حر، بل اعتصاراً قسريا واختلاقا عاجزاً.

لقد ظهر أن مغناطيس صالة المتفرجين أقوى من الأهوال المأساوية التى كانت تجرى على الخشبة.

وقرر تورتسوف قائلا:

ـ إذن، لنفصل أنفسنا ثانية عن الصالة، ولنقم بأداء هذه (الأهوال) خلف ستار مسدل.

أسدلوا الستار، وغدت حجرة استقبالنا العزيزة، مرة أخرى، مريحة وأليفة. وعاد تورتسوف ورحمانوف من الصالة، وعادت إليهما بشاشة الوجه ورحابة الصدر. وبدأنا الاداء. نجحنا فى المواضع الهادئة من الأتود، ولكن، عندما اقتربنا من المواضع المؤثرة، لم يرضنى أدائى. وأردت أن أبذل مزيدا من الجهد، ولكن كانت تنقصنى الحيوية الداخلية، و كنت أفتقر إلى المشاعر. ولم ألاحظ كيف ضللت طريقى، وبدأت أعرض نفسى عرضا تمثيليا.

ولقد أكدت لى انطباعات تورتسوف هذه الأحاسيس حيث قال:

ـ فى بداية الأتود كان فعلك صحيحا، ولكنك، فى نهايته، أخذت تتظاهر بمظهر من يقوم بفعل. فى حقيقة الأمر كنت تعتصر المشاعر من نفسك اعتصارا، أو حسب تعبير هاملت «تمزق الأشواق إربا إربا». لهذا فإنه لا معنى لشكواك من فتحة (البورتال) السوداء. فليست هى وحدها ما يعيقك عن العيش بصورة صحيحة على الخشبة، لأن النتيجة بقيت كما كانت فى حال الستار المسدل.

واعترفت قائلا:

ـ إذا كانت الصالة هى التى أعاقتنى عندما كان الستار مرفوعا، فإنى أقول الحق بأنك أنت وايفان بلاتونوفيتش قد صرفتما انتباهى عندما كان الستار مسدلا.

وهتف تورتسوف بصورة مضحكة جدا:

ـ أرأيت، يا ايفان بلاتونوفيتش! هذه نتيجة عملنا! إنهم يشبهوننا بالفتحة السوداء هيا نأخذ على خاطرنا ونخرج! لنتركهم يؤدون وحدهم. وخرج أركادى نيكولايفتش وايفان بلاتونوفيتش عشية تراجيكوكوميدية وتبعهما الآخرون. ووجدنا أنفسنا وحدنا، فحاولنا أداء (الأتود) دون مشاهدين، أى دون عائق يعيقنا. والغريب فى الأمر أن حالتنا صارت أسوأ فى العزلة. فقد تحول انتباهى إلى شريكى فى المشهد، وتابعت أداءهما بمزيد من المتابعة، وانتقدتهما، وصرت أنا نفسى متفرجا رغما عن ارادتى. وشريكاى أيضا راقبانى بانتباه. لقد شعرت بأنى متفرج مراقب وممثل يؤدى للعرض فى آن معا. أجل إنه لمن الغباء، ومما يبعث على السأم، والأهم من ذلك، مما لا معنى له أن يؤدى أحدنا من أجل الآخر.

وهنا وقع نظرى مصادفة على مرآة، فاعجبت بنفسى، وانتعشت متذكرا عملى على دور (عطيل) حيث كنت أضطر، مثل اليوم، إلى أن أعرض لنفسى وأنا أنظر فى المرآة.

ولقد شعرت بالسرور لأنى كنت متفرجا على نفسى. لابل غدوت واثقا من أدائى. وهذا ما جعلنى أوافق على اقتراح شوستوف بدعوة تورتسوف ورحمانوف لنعرض عليهما نتائج عملنا.

وتبين أنه ما من شئ يمكن عرضه، فقد رأيا ما عرضناه على انفراد من شق الباب. وفى رأيهما أن أداءنا خرج أسوأ من السابق عندما كان الستار مرفوعا. فعلى الرغم من أن أداءنا عندئذ كان رديئا، الا أنه كان متواضعا ومتماسكا، أما الآن فقد اتسم بالعجرفة والوقاحة بالاضافة إلى رداءته السابقة.

ـ وعندما أجمل تورتسوف نتائج عمل اليوم، تبين أنه عندما يكون الستار مرفوعا يعيقنا المتفرج الذى يجلس فى العتمة خلف الأضواء الأمامية، وعندما يكون الستار مسدلا يعيقنا أركادى نيكولايفتش وايفان بلانوفوفيتش اللذان يجلسان هنا فى الغرفة، وفى العزلة يعيقنا شريكنا فى المشهد إذ يتحول إلى متفرج بالنسبة لنا، أما عندما أقوم بالاداء لنفسى، فأنا نفسى، المتفرج الخاص، أعيق نفسى بوصفى ممثلا.

وهكذا أنى تلفت وجدت المتفرج عائقا فى كل مكان. ورغم هذا فإن الاداء بمعزل عنه يبعث على السأم.

ووبخنا تورتسوف بقوله:

ـ حقا، أسوأ من الأطفال الصغار!

ثم قرر بعد فاصل صمت قصير:

ـ ليس أمامنا سوى أن نرجع عملنا فى الأتودات مؤقتا ونشتغل بمواضيع الانتباه. فهى المذنب فى كل ما حصل. ولسوف أبدأ منها فى المرة القادمة.

.. .. عام (..) ١٩

علقت اليوم فى الصالة لافتة كتب عليها:

الانتباه الابداعى:

كان الستار الذى يمثل الجدار الرابع فى غرفة الضيوف المريحة مرفوعا، ولم تكن الكراسى التى كانت تسند إليه موجودة. لقد أصبحت غرفتنا اللطيفة بعد أن فقدت جدارا من جدرانها مكشوفة للقاعة كلها ومتصلة بصالة المتفرجين.

لقد أسست ديكورا عاديا وفقدت راحة المسكن.

وتدلت على جدران هذا الديكور، فى مواضع مختلفة منها، أسلاك كهربائية ومصابيح وكأنما هى أنوار من أجل الزينة.

أجلسونا فى صف واحد عند الأضواء الأمامية مباشرة. وساد صمت مهيب. وبعد ذلك سألنا أركادى نيكولايفتش فجأة:

ـ ممن سقط كعب الحذاء هذا؟

وشرع كل منا يتفحص حذاءه وحذاء غيره. وانهمكنا فى هذا العمل بانتباه كبير.

ووجه تورتسوف سؤالا جديدا:

ـ ما الذى حدث الآن فى الصالة؟

ولم نعرف ما الذى حدث .

ـ كيف ألم تروا السكرتير الذى يعمل عندى وهو أكثر الناس حركة وجلبة؟ لقد أحضر لى الآن بعض الأوراق لتوقيعها.

يظهر أننا لم نره.

وهتف تورتسوف:

ـ أرأيتم إلى هذه الأعجوبة! كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعا! ألم تؤكدوا لى أن صالة المتفرجين تجتذبكم نحوها ولا تستطيعون التغلب عليها؟

وقلت مبررا:

ـ لقد شغلنى كعب الحذاء.

وازدادت دهشة تورتسوف:

ـ كيف! ! وهل تقصد أن كعب حذاء صغير تافه هو أقوى من فتحة (البورتال) السوداء الضخمة! هذا يعنى أن صرف الانتباه عنها ليس بهذه الصعوبة. ويبدو أن السر فى ذلك بسيط للغاية: لكى تصرف انتباهك عن الصالة لابد أن تهتم بما هو موجود على الخشبة.

وفكرت: «بالفعل، اننى منذ اللحظة التى أركز فيها انتباهى على شيء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها».

وتذكرت فى هذا الصدد المسامير التى تناثرت على الخشبة وحديثى مع العامل بصددها.

كان ذلك فى أثناء أحد تدريبات عرض القبول. عندئذ، استحوزت المسامير وحديثى عنها مع العامل على انتباهى إلى حد نسيت معه الفتحة السوداء الفاغرة فمها.

وقال تورتسوف ملخصا:

ـ آمل أنكم أدركتم الآن أن الممثل يحتاج إلى موضوع انتباه. وأن هذا الموضوع ليس فى صالة المتفرجين بل على الخشبة. كما أنه كلما اشتدت جاذبية الموضوع، قويت سيطرته على انتباه الممثل.

ليس ثمة لحظة فى حياة الانسان لا يكون فيها الانتباه منجذبا إلى موضوع ما.

زد على ذلك، كلما ازدادت جاذبية الموضوع، قويت سلطته على انتباه الممثل. فلكى نصرف انتباهنا عن صالة المتفرجين، يجب أن ندرس لأنفسنا بمهارة موضوعا شيقا هنا على الخشبة. أنتم تعرفون كيف تصرف الأم انتباه طفلها عندما تشغله بلعبة. كذلك يجب

أن يكون الممثل قادرا على أن يدس لنفسه لعبا كهذه تصرف انتباهه عن الصالة.وفكرت «ولكن لماذا أدس لنفسى مواضيع انتباه بصورة قسرية مادامت متوافرة بكثرة على الخشبة دون اللجوء إلى القسر؟

وقلت معبرا عن فكرتى:

ـ مادمت أنا «ذات» فإن كل ما هو خارج ذاتى يعتبر موضوعا. إن العالم كله يقع خارج ذاتى... فما أكثر المواضيع المختلفة لماذا علينا أن نخلقها إذن؟

واعترض تورتسوف جوابا على سؤالى معتبرا أن ما أقوله يحدث فى الحياة. ففيها تنشأ المواضيع، بالفعل، تلقائيا وتجتذب انتباهنا بصورة طبيعية. فى الحياة نحن نعرف جيدا إلى من ننظر، وكيف يجب أن ننظر، فى كل لحظة من لحظات تواجدنا. بيد أن المسألة تختلف فى المسرح، حيث توجد صالة متفرجين، وفتحة (بورتال) سوداء يعيقان الممثل عن أن يعيش حياته على الخشبة بصورة طبيعية.

وحسب قول تورتسوف يجب أن أعرف أنا هذه الحقيقة أفضل من الجميع بعد عرض (عطيل). على أن مواضيع الانتباه الموجودة بكثرة على الخشبة أشد تشويقا بكثير من فتحة (البورتال) السوداء، ويكفى أن نمتلك القدرة على تمعن ما هو موجود على الخشبة. علينا أن نتعلم الاحتفاظ بانتباهنا على الخشبة بمساعدة تمارين منتظمة، وأن نطور تقنية خاصة تعيننا على التشبث بموضوع الانتباه بصورة يشغلنا فيها الموضوع الموجود على الخشبة عما هو موجود خارجها. واختصار القول، يتعين علينا ـ حسب تعبير تورتسوف ـ أن نتعلم كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وقال تورتسوف إنه سيقوم أمامنا باستعراض أنواع المواضيع المتواجدة فى الحياة، وبالتالى، على الخشبة، بصورة عيانية، بدلا من أن يلقى محاضرة حولها

ـ ستصور النقاط والهالات الضوئية، التى ستشاهدونها الآن، أنواع المواضيع المختلفة التى نعرفها فى الحياة، وبالتالى الضرورية فى المسرح.

وسادت عتمة داكنة فى الصالة وعلى المنصة. وما هى إلا بضع ثوان حتى توهج أمام أنفنا بالذات، فوق الطاولة التى نجلس حولها، مصباح كهربائى صغير مخفى فى علبة.
ولقد بدت النقطة الضوئية وسط الظلام الشامل موضوع جذب وحيد مرئى وساطع، وهى النقطة الوحيدة التى اجتذبت انتباهنا.

وقال تورتسوف شارحا:

ـ يصور لنا هذا المصباح المضئ فى الظلمة موضوع ـ نقطة قريب. ونحن نستخدمه فى الحالات التى تحتاج إلى جمع الانتباه ومنعه من التشتت والانتشار.

وعندما أضيئت الأنوار توجه تورتسوف نحو الطلاب قائلا:

ـ من السهل نسبيا أن تنجحوا فى تركيز الانتباه على النقطة الضوئية فى الظلمة.

لنحاول أن نعيد الآن الشئ نفسه، ولكن ليس فى الظلمة، بل فى النور. وطلب تورتسوف من أحد الطلاب أن يتفحص جيدا مسند أحد المقاعد الوثيرة، وطلب منى أن أتمعن فى طلاء يشبه المينا على الطاولة، كما أعطى طالبا ثالثا تفاحة ما،

وطالبا رابعا حبلا، وسادسا عود ثقاب وهكذا دواليك.

وراح شوستوف يفك الحبل. ولكنى استوقفته قائلا إن التمرين قد أعطى لنا على الانتباه وليس على الفعل، وبالتالى فى استطاعتنا أن نتفحص الاشياء فقط، وأن نفكر بصددها. بيد أن باشا لم يوافق على ذلك، وأصر على رأيه، فاضطررنا، كى نحسم الجدال، إلى التوجه نحو تورتسوف.

فقال:

ـ يستدعى انتباهنا نحو موضوع ما حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا. والفعل بدوره يستدعى مزيدا من تركيز الانتباه على الموضوع. على هذه الصورة يخلق الانتباه، من خلال اتحاده بالفعل وتضافره معه، علاقة متينة بالموضوع.

وعندما رحت أتأمل من جديد المينا الاكسسوارية على الطاولة، راودتنى الرغبة فى أن أخط محيط الرسم بنصل وقع فى يدى.

ولقد أرغمنى هذا العمل، بالفعل، على تفحص الرسم، والتعمق فيه بانتباه كبير. فى هذا الوقت كان باشا قد فك عقد الحبل بانتباه وشغف كبيرين، وانهمك الطلاب الآخرون فى عمل ما، أو ملاحظة أحد المواضيع.

واعترف تورتسوف أخيرا:

ـ أرى أنكم جميعا قادرون على تركيز انتباهكم على الموضوع ـــ النقطة سواء كان هذا التركيز يتم فى الظلام أو فى النور. هذا شئ حسن!

واستعرض لنا بعد ذلك الموضوع ـ النقطة المتوسط والبعيد فى الظلمة التامة أولا، ومن ثم فى النور. ولقد كان علينا، كما فى المثال الاول فى حالة الموضوع ـ النقطة الغريب، أن نبرر مشاهدتنا بابتداع الخيال لتركيز انتباهنا على الموضوع.

ولقد نجحنا فى القيام بالتمارين الجديدة فى الظلمة بسهولة.

وأضيئت الأنوار.

واقترح أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ انظروا الآن إلى عالم الأشياء المحيطة بكم بانتباه، واختاروا من بينها موضوعا ـ نقطة واحدة، متوسطا أوبعيدا، وركزوا انتباهكم عليه جيدا.

كانت الأشياء الغريبة والمتوسطة والبعيدة من حولنا كثيرة إلى حد زغللت معه عيوننا فى الوهلة الأولى.

وبدلا من موضوع نقطة واحد، وقع بصرى على عشرات الأشياء التى فى استطاعتى أن أطلق عليها، سعيا وراء جناس فى التسمية، موضوعاً ـ كثرة من النقاط وليس موضوعاً ـ نقطة. ولقد توقفت، أخيرا ، عند تمثال صغير كان ينتصب بعيدا فوق الموقد، ولكنى لم أتمكن من ابقائه طويلا فى مركز انتباهى لأن كل شئ من حولى كان يصرف هذا الانتباه. وسرعان ماضاع التمثال الصغير وسط مئات الأشياء الأخرى.

وهتف تورتسوف:

ـ لا! يبدو أننا سنضطر، قبل أن نخلق فى النور موضوعاً ـ نقطة متوسطاً أو بعيداً، إلى أن نتعلم ببساطة كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وسأل أحدنا:

ـ وما الذى نحتاج إلى تعلمه فى هذا الصدد!

ـ وكيف إذن؟ ذلك أمر يصعب القيام به كثيرا على مرأى من الناس، وعند فتحة (البورتال) السوداء. واليكم مثالا على ذلك: كانت احدى قريباتى تحب الاكل والمهارشة والركض والثرثرة كثيرا. وكانت من قبل تتناول غداءها فى غرفتها، أى فى غرفة الأطفال. ولكن عندما أجلسوها إلى المائدة العامة نسيت تماما كيف تأكل وتثرثر وتهارش. وعندما سألوها: «لماذا أنت صامتة ولا تأكلين؟» أجابت الطفلة «وأنتم لماذا

تنظرون إلي». كيف اذن لا نعلمها من جديد كيف تأكل وتثرثر وتهارش على مرأى من الناس؟

ويحدث الشئ نفسه معكم. فأنتم في الحياة تستطيعون أن تمشوا وتجلسوا وتتكلموا وتنظروا. ولكنكم تفقدون هذه القدرات في المسرح، فتقولون لأنفسكم وأنتم تشعرون بقرب المتفرجين منكم «لماذا ينظرون إلينا؟!»

وهكذا نضطر إلى تعليمكم أنتم أيضا على المنصة وعلى مرأى من الناس من البداية. فتذكروا إذن أن جميع الأفعال حتى أبسطها وأكثرها اعتيادية والتي نعرفها في الحياةمعرفة رائعة تتحلل وتتفكك عندما يصعد المرء الخشبة ويقف أمام الأنوار الأمامية المضاءة في مواجهة جمهور كبير من الناس. لهذا، لابد لنا من أن نتعلم على الخشبة كيف نمشي ونتحرك ونجلس ونرقد من جديد. لقد حدثتكم حول ذلك في حصص أولى، ولكنني أتحدث فيه اليوم من حيث علاقة ذلك بموضوع الأنتباه. وأضيف إلى ما قلت إنه من الضروري أيضا أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها، ثم تسمعون الأصوات وتصغون إليها.

.. .. عام (..)١٩

قال تورتسوف عندما جلس الطلاب على المنصة المفتوحة الستار:

ـ حددوا لأنفسكم شيئا ما، اختاروا موضوعا، وليكن هذه المنشفة المعلقة على الحائط ذات الألوان القوية الفاقعة.

أخذ الجميع ينظرون إلى المنشفة بمزيد من الجهد. فاستوقفنا تورتسوف:

كلا! أنتم لا تنظرون إلى الموضوع، بل تحملقون به.

وأزلنا التوتر، بيد أن هذا لم يقنع أركادى نيكولايفتش بأننا نرى ما نوجه نحوه بصرنا. وراح تورتسوف يصدر أوامره:

ـ بانتباه أكبر!

وانشدّ الجميع إلى الأمام.

ـ ومع هذا ما أقل انتباهكم، وما أقوى نظرتكم الآلية.

وعقدنا ما بين حاجبينا وحاولنا أن نتظاهر بالانتباه.

ـ أن نتظاهر بالانتباه لا يعنى أننا أصبحنا منتبهين. تحققوا من أنفسكم وانظروا أى النظرتين هى نظرة متكلفة وأيهما بعد نظرة حقيقية.

وبعد محاولات طويلة فى تركيز الانتباه وجهنا أنظارنا إلى المنشفة.

وفجأة انفجر أركادى نيكولايفتش فى الضحك وقال لى:

ـ لو أمكن الآن التقاط صورة فوتوغرافية لك، لما آمنت أن الإنسان يمكن أن يصل إلى مثل هذا العبث الذى وصلت إليه بسبب من بذل الجهد. فعيناك خرجتا من محجريهما بكل ما فى الكلمة من معنى. وهل نحتاج إلى هذا التوتر كله لمجرد أن ننظر! خفف من التوتر، خفف، خفف منه كثيرا، تخلص منه تماما! احذف خمسا وتسعين بالمائة! أيضا... أيضا... لماذا تشّد نفسك وتنحنى نحو الموضوع بهذه القوة؟ ارتد بجسمك إلى وراء! هذا قليل، قليل! أيضًا، أيضا! أكثر بكثير!

لم يكن أركادى نيكولا يفتش يكف عن إصدار أوامره إلىّ. وكلما كان يؤكد بإلحاح أكبر على كلمته «أيضا، أيضا» قل التوتر الذى كان يقف عائقا دون أن «أنظر أو أرى» لقد كانت زيادة التوتر كبيرة بصورة لا تصدق، ولا يمكننا تقدير حجم هذا التوتر عندما نقف أمام فتحة (البورتال) وقد التوى جسمنا كله. لقد كان تورتسوف على حق عندما تحدث عن خمس وتسعين بالمائة محددا نسبة زيادة توترنا عندما ننظر بصورة تمثيلية على الخشبة.

وهتفت وأنا فى غبطة عارمة:

ـ ما أبسط ما نحتاجه كيما ننظر أو نرى! إن هذا الأمر فى غاية السهولة بالمقارنة مع ما كنت أفعله حتى الآن! كيف لم أدرك بنفسى من أننى هكذا، بعينين جاحظتين وجسم متوتر، لن أرى شيئا، بينما يمكننى تفحص كل شئ حتى التفاصيل الدقيقة إذا لم أتوتر ولم أبذل مزيدا من الجهد. ولكن ألا تفعل شيئا على الخشبة، فذلك هو الأمر الصعب.

وتلقف أركادى نيكولايفتش هذه الفكرة واستأنف يقول:

ـ حقا! فالجميع يفكرون فى هذه اللحظات إذا لم أبذل جهدى فى عرض شئ ما، فلقاء أى شئ يدفع الناس نقودا؟ يجب أن أستحق أجرى كممثل، وأن أسلى الجمهور!

ليس أبعث على السرور من أن نجلس على الخشبة دون توتر، وأن ننظر ونرى بهدوء! أن نملك هذا الحق عند فتحة (البورتال) الفاغرة فمها. لا شئ يخيفنا عندما نشعر بحق

التواجد هنا على الخشبة. ولقد نعمت اليوم بأن نظرت على الخشبة نظرة إنسانية بسيطة وطبيعية، وتذكرت جلسة أركادى نيكولايفتش البسيطة أيضا فى الحصة الأولى. وإنى لأعرف هذه الحالة فى الحياة، وهى لا تدخل السرور إلى قلبى ثمة، فقد اعتدت عليها اعتيادا كبيراً، أما على الخشبة فأنا اليوم أختبر هذه الحالة للمرة الأولى، واشكر تورتسوف على ذلك بإخلاص.

ودعانى إليه وقال:

ـ أحسنت! هذا ما نسميه أن ينظر المرء ويرى. فما أكثر ما ننظر على الخشبة ولا نرى شيئا! ليس أبشع فى المسرح من عين ممثل فارغة! فهى تشهد على نحو مقنع بأن روح الممثل غافية، أو بأن انتباهه شارد هناك فى مكان ما خلف حدود المسرح والحياة التى يصورها على الخشبة. فالممثل يعيش بشئ آخر ولا علاقة له بالدور. لا يمكن أن يحتل لسان ثرثار، وأيد وأرجل تتحرك بطريقة آلية، مكان عين مدركة تعطى الحياة لكل شئ. وليس عبثا أن نقول عن العين بأنها «مرآة الروح». فعين الممثل التى تنظر وترى تجتذب انتباه المتفرجين، وتوجههم نحو الموضوع الصحيح الذى ينبغى أن ينظروا إليه. وبالعكس، تصرف عين الممثل الفارغة انتباه المتفرجين عن الخشبة.

بعد هذا الشرح قال أركادى نيكولايفتش:

لقد أضأت لكم مصابيح تمثل موضوعاً ـ نقطة: قريب ومتوسط وبعيد، وهذه المواضيع ـ النقطة ضرورية لكل مخلوق يبصر، وبالتالى لكل خلق مسرحى وللممثل نفسه ولقد صورت المصابيح التى اضأناها حتى الآن المواضيع على الخشبة كما يجب أن يراها الممثل نفسه. كما يجب أن يكون عليه الأمر فى المسرح، ولكن نادرا ما نصادفه.

وسأريكم الآن مالا يجب أن يكون عليه الأمر فى المسرح، ولكن ما يحدث دائما تقريبا لدى معظم الممثلين للأسف الشديد. سأريكم المواضيع التى تشغل انتباه الممثلين دائما تقريبا عندما يقفون على المنصة.

بعد هذه التوطئة تراكضت وتناثرت بقع ضوئية هنا وهناك على الخشبة وفى الصالة مصورة انتباه الممثل المشتت.

ثم اختفت البقع الضوئية ليتوهج بدلا منها مصباح قوى بمائة شمعة فوق أحد مقاعد الصالة.

وسأل أحدنا:

ـ ماهذا؟

فأجاب تورتسوف:

ـ الناقد الصارم الذى يوجه الممثل إليه انتباها كبيرا جدا فى أثناء الاداء أمام الجمهور وتراكضت البقع الضوئية ثانية ثم اختفت مرة أخرى، ليتوهج بدلا منها مصباح كبير آخر.

ـ وهذا هو المخرج.

ولم يكد ينطفئ هذا المصباح الكبير حتى ومض على الخشبة بضوء خافت لا يكاد يلحظ مصباح صغير جدا ضعيف الإنارة. وقال تورتسوف ساخرا:

ـ هذا هو شريكنا المسكين فى المشهد. فنحن نوليه قليلا من انتباهنا. وسرعان ما انطفأ المصباح الضعيف وأعشى أبصارنا كشاف ضوئى (بروجكتور) من مقدمة خشبة المسرح.

ـ وهذا هو الملقن.

ثم تراكضت البقع الضوئية مرة أخرى وتناثرت فى كل مكان، وكانت تتوهج ثم تنطفئ وفى أثناء ذلك كله كنت أتذكر حالتى عندما كنت أقدم «عطيل» فى عرض الاختبار وقال أركادى نيكولايفتش فى نهاية الحصة:

ـ هل فهمتم الآن أهمية أن يكون الممثل قادرا على أن ينظر ويرى على الخشبة ذاتها. هذا فن صعب يجب أن تتعلموه!

.. .. عام (..) ١٩

حضر اليوم الحصة ـ لخيبة أملنا جميعا ـ إيفان بلا تونوفيتش وحده، وأعلن أنه سوف يعمل معنا بتكليف من تورتسوف.

وهكذا أجرى رحمانوف اليوم حصته الأولى معنا.

كيف هو كمعلم؟

يختلف ايفان بلا تونوفيتش عن أركادى نيكولايفتش اختلافا تاما بالطبع. بيد أن أحدا منا لم يتوقع أن يظهر كما رأيناه اليوم على وجه التحديد.

فرحمانوف فى الحياة العادية وفى حضور تورتسوف يكون هادئا، متواضعا، كثير الصمت، ولكنه عندما يكون وحده فسرعان مايتكشف عن شخص حازم وصارم، حيوى الطبع.

كان يصدر أوامره بلهجة الواثق من نفسه والمهيمن:

ـ ركزوا انتباهكم جميعا! لا تتساهلوا مع أنفسكم! وإليكم فيم يتلخص التمرين الذى أعطيه لكم: سأحدد لكل منكم موضوعا ينظر إليه. وأنتم تلاحظون شكله وخطوطه ولونه وتفاصيله وخصائصه. يجب أن تفرغوا من هذا كله قبل أن أصل فى العد إلى الرقم «ثلاثون». أقول لكم «ثلاثون»!! وبعد ذلك أطفئ النور حتى لا تروا موضوع الانتباه وأجعلكم تتحدثون عنه. سوف تصفون لى كل ما انطبع فى ذاكرتكم البصرية فى العتمة. وسأتحقق مما قلتموه وأقارنه مع الموضوع بعد إضاءة الأنوار. انتباه! إنى أبدأ: مالوليتكوفا، انظرى إلى المرآة.

وأسرعت تشير إلى المرآة:

ـ أهذه هى، يا أحبائى؟

ـ لا لزوم لأسئلة زائدة. إن ثمة مرآة واحدة فى الغرفة ولا يوجد سواها، لا يوجد سواها! على الممثل أن يكون فطنا. بوشين، انظر إلى اللوحة. غوفوركوف، إلى الثريا. فيليامينوفا إلى (ألبوم) الصور.

وسألت مستفهمة بصوت عذب:

ـ ذى الغلاف المخملى الأرجوانى؟

ـ لقد أشرت إليه. إنى لا أعيد مرة ثانية. على الفنان أن يكون يقظا سريع الفهم نازفانوف، انظر إلى السجادة.

ـ السجاجيد كثيرة هنا. أية سجادة منها؟

ـ قرر بنفسك فى حالة سوء الفهم! أخطئ، ولكن لا تتردد، لا تكرر السؤال! يحتاج الفنان إلى سرعة البديهة. أقول سرعة البديهة! فيونتسوف، انظر إلى المزهرية. أومنوفيخ إلى النافذة. ديمكوفا إلى الوسادة. فيسيلوفسكى إلى (البيانو). واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

وعد إيفان بلا تونوفيتش حتى الثلاثين ثم أصدر أمره:

ـ اظلام!

وعندما ساد الظلام دعانى وطلب منى أن أصف له ما رأيت. فرحت أشرح له بالتفصيل.

ـ أنت لم تحدد لى أية سجادة، فضاع منى بعض الوقت فى الاختيار.

وأمرنى ايفان بلا تونوفيتش قائلا:

ـ اختصر، وادخل فى جوهر الموضوع، فى جوهره.

وأسرعت أصف له مشاهدتى حتى لا يصرخ بى:

ـ السجادة عجمية. لون أرضيتها بنى مائل إلى الحمرة، أما حاشيتها فعريضة تحيط بالأطراف.

ـ نور! ماتذكرته من أمرها خطأ، ياصديقى! لقد رسبت لم تكن متيقظا.

إظلام! ·

بوشين!

ـ لم أفهم موضوع اللوحة لسوء الرؤية وبعد المسافة. لم أر سوى لوناً أصفر على أرضية حمراء.

وأمر ايفان بلاتونوفيتش قائلا:

ـ نور! لا وجود للون أصفر أو أحمر فى اللوحة.

وقال بوشين بصوت جهورى:

ـ فى الحقيقة، لقد رسبت، لم أكن يقظا.

ونادى رحمانوف:

ـ غوفوركوف!

ـ الثريا ذهبية اللون مما نجده في السوق. وقطعها من الزجاج.

وأصدر رحمانوف أمره:

ـ نورا الثريا من المتحف، وهى أصلية وتعود إلى عصر الكساندر. لقد رسبت!

اظلام! نازفانوف صف السجادة مرة أخرى.

فاعتذرت وقد أخذت على حين غرة:

ـ لم أكن أعلم أننى سأطالب بوصفها من جديد. أرجو المعذرة. لم أفكر بذلك.

ـ فكرّ فى المرة القادمة. صحح الأخطاء ولا تجلس لحظة واحدة مكتوف اليدين دون عمل

ـ اعلموا جميعا بأنى سأكرر السؤال مرتين بل أكثر حتى أظفر بفكرة دقيقة عن انطباعاتكم.

بوشين!

فقال هذا وقد أخذ على حين غرة:

ـ رسبت. رسبت مرتين.

ولقد أجبرنا رحمانوف فى نهاية المطاف على دراسة الأشياء المحددة لنا حتى أدق التفاصيل والقيام بوصفها. واضطر هذا الأمر إلى استدعائى خمس مرات. ولقد استمر هذا العمل فى وتيرة شديدة حوالى نصف ساعة. تعبت خلالها أعيننا تعبا شديدا، وأثقل على انتباهنا. لا يمكن الاستمرار فى الحصص طويلا بمثل هذا التوتر الأقصى. وهذا ما جعل رحمانوف يقسم حصته إلى قسمين، كل منهما يستغرق نصف ساعة.

لقد توقفنا مؤقتا عن التمارين وذهبنا إلى حصة الرقص. بعدها توجهنا نحو حصة رحمانوف من جديد حيث قمنا بما فعلناه فى نصف الساعة الأولى. ولكن، اختصر العد حتى العشرين.

ولقد وعدنا إيفان بلا تونوفيتش بأننا سوف نصل بالتمرين إلى ثلاث أو خمس ثوان وأعلن قائلا:

ـ إننا نشحذ انتباهنا بهذه الطريقة!

الآن، وأنا أسجل ما جرى فى حصة إيفان بلا تونوفيتش اليوم، ينتابنى بعض الشك فيما أفعل: فهل من الضرورى أو من المفيد أن أسجل مايجرى فى حصص إيفان بلاتونوفيتش؟ أم لعلّ من الأفضل أن أسجل هذه التمارين فى دفتر خاص؟ فلأ جعل من هذه التسجيلات دليل تمارين عملية، نوعا من دفاتر المسائل. أو كما يحب إيفان بلاتونوفيتش أن يسمى حصصه نوعا من «المران والتدريب المتواصل». وستقدم لى هذه التمارين الفائدة فى أثناء تدريبى اليومى وربما، مع مر الزمن، فى الاخراج والتعليم أيضا.

لقد حسم الأمر.

من الآن فصاعدا سيكون فى حوزتى دفتران اثنان: أتابع فى أحدهما، وهو هذا الذى بين يدى، تدوين مذكراتى اليومية، وأنقل فيه نظرية الفن التى يدرسنا اياها تورتسوف، أما فى الدفتر الثانى فسأقوم بوصف التمارين العملية التى يجريها معنا رحمانوف. وسيكون ذلك بدوره نوعا من دفاتر المسائل الخاصة بحصة «المران والتدريب المتواصل» حسب «المنهج».

.. .. عام (..) ١٩

استأنف تورتسوف اليوم إيضاحه الضوئى لمواضيع الانتباه على الخشبة. قال: كنا نتعامل حتى الآن مع مواضيع على شكل نقطة. أما الآن، فسأريكم ما يسمى بدائرة الانتباه. إنها ليست نقطة واحدة، بل قطاع كامل ذو أبعاد صغيرة، ويضم كثيرا من المواضيع المستقلة. فالعينان تنتقلان من موضوع لآخر، ولكن لا تذهبان أبعد من حدود دائرة الانتباه.

بعد توطئة تورتسوف هذه، ساد الظلام، ثم بعد ثانية واحدة اشتعل مصباح كبير موضوع على الطاولة التى جلست بجوارها. كان غطاء المصباح يسقط هالة ضوئية دائرية فوق رأسى ويدى. وأنار بضوء براق وسط الطاولة التى وضع عليها مختلف الأشياء من حلى وألعاب. أما القسم الكبير المتبقى من الخشبة وصالة المتفرجين فقد غرق فى ظلمة دامسة. ولقد شعرت بمزيد من الراحة فى هالة المصباح الضوئية التى خيل إلى وكأنها استقطبت انتباهى كله فى دائرتها الضوئية التى يحدها الظلام.

وقال لنا تورتسوف:

ـ تصور هذه الهالة التى ترونها على الطاولة دائرة الانتباه الصغيرة، حيث توجدون، أو بالأصح، توجد فى مركزها رؤوسكم وأيديكم الواقعة فى مجال الضوء. هذه الدائرة تشبه

سدادة جهاز التصوير الصغيرة التى تبرز تفاصيل أجزاء الموضوع الصغيرة ولقد كان تورتسوف على حق: إذ أن جميع الاشياء الموضوعة على الطاولة فى دائرة الضوء الضيقة كانت تستقطب الانتباه بصورة تلقائية

فاذاكان الظلام شاملا يكفي أن تجد نفسك ضمن دائرة ضوئية حتى تشعر بأنك معزول عن الجميع. إنك تشعر، وأنت فى دائرة الضوء، وكأنك فى بيتك، لا أحد يخيفك، ولا تخجل من شئ. إنك، تنسى أن كثرة من العيون الغريبة تراقبك فى الظلام ومن جميع الجهات. لا بل إن احساسى بأننى فى بيتى، وأنا فى دائرة الضوء الصغيرة، أكبر مما لو كنت فى مسكنى الخاص. فهناك تسترق صاحبة البيت الفضولية النظر من ثقب الباب، بينما تبدو جدران الظلمة الشديدة السوداء التى تطوق دائرة الضوء منيعة لا تخترق. فى دائرة ضوء ضيقة كهذه ـ كما هو الأمر فى حالة الانتباه المركز ـ من السهل أن نتفحص الاشياء بأدق تفاصيلها، فتنتابنا أقرب المشاعر والخواطر إلى أنفسنا، وننفذ أفعالا معقدة، ونحسم فى مسائل صعبة، ونحلل أدق المشاعر والأفكار، ونتصل بشخص آخر، ونحس به، ونودعه أفكارنا، ونستعيد الماضى فى ذاكرتنا، ونحلم بالمستقبل.

ولقد أدرك تورتسوف حالتى هذه، فاقترب من حافة المسرح وقال لى بحيوية:

ـ لاحظ معى بسرعة: إننا نطلق على الحالة التى تشعر بها الآن فى لغتنا «**بالعزلة العلانية**».

فهى علانية لأننا جميعا معك، وهى عزلة لأنك معزول عنا بدائرة انتباه صغيرة. وفى استطاعتك دائما فى العرض، على مرأى من جمهور غفير، أن تنفرد بنفسك فى عزلة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدفتها.

وسأريكم الآن دائرة الانتباه المتوسطة.

وساد الظلام.

بعد ذلك، أضيئت مساحة كبيرة نوعا ما شملت مجموعة من الأثاث: الطاولة وبعض الكراسى، وجانباً من البيانو، والموقد الحائطى، ومقعداً كبيراً وثيراً أمامه. ولقد وجدت نفسى فى مركز هذه الدائرة. ولم يكن فى استطاعتنا أن نبين كل شئ جملة واحدة، بل كان علينا اختبار المنطقة المضاءة جزءا فجزءا. لقد بدا كل شيء داخل الدائرة وكأنه موضوع ـ نقطة مستقل ومنفرد. بيد أن المشكلة هى انه قد تشكلت فى المساحة الضوئية المتزايدة

تدرجات خافتة. وهذه التدرجات الضوئية الخافتة كانت تسقط خارج حدود الدائرة فتجعل جدرانها أقل سماكة. زد على ذلك، أصبحت دائرة العزلة واسعة جدا، فاذا كان بالامكان مقارنة الدائرة الصغيرة بشقة رجل عازب، فاننا يمكن أن نشبه الدائرة المتوسطة بشقة عائلية. وكما أن المرء لا يشعر بالارتياح عندما يعيش وحيدا، عازبا في جناح مستقل يتألف من عشر غرف كذلك راودتني الرغبة في أن أستعيد دائرة انتباهي الصغيرة الاثيرة لدى.

كنت أشعر وأفكر بهذه الطريقة عندما كنت وحدى في دائرة الضوء، ولكن المكان لم يتسع لنا إلا بصعوبة عندما دخل إلى في الدائرة المضاءة كل من شوستوف وبوشين وماليتكوفاوفيونتسوف وغيرهم. لقد تشكلت مجموعة احتلت مكانها على المقاعد الوثيرة والكراسى والأريكة.

إن المساحة الواسعة تعطى رحابة أكبر للفعل العريض. وتلائماً أكثر للحديث عن المسائل العامة لا الخاصة السرية. وبفضل ذلك نشأ مشهد شعبى حيوى وحار في الدائرة المتوسطة. ولقد أرغمتنى الدائرة الضوئية المتوسطة التى أرانا إياها تورتسوف اليوم، كما فى الدائرة الضوئية، على الإحساس بحالة الفنان لدى اتساع مساحة الانتباه.

والجدير بالذكر أنه لم تخطر فتحة (البورتال) السوداء، هذا العدو اللدود، على بالى طوال حصة اليوم. فما أبعث ذلك على الدهشة!

وقال تورتسوف عندما أضيئت غرفة الضيوف بنور ساطع، بينما ظلت الغرف الأخرى مظلمة، وبقى الانتباه مشتتا في ساحة كبيرة.

ـ واليكم الدائرة الكبرى!

ثم هتف أركادى نيكولايفتش بصورة مفاجئة عندما أضيئت بقية الغرف بنور ساطع.

ـ وهذه هى الدائرة الكبرى!

وتلاشيت فى المساحة الكبيرة. بينما راح أركادى نيكولايفتش يشرح لنا:

ـ تتوقف أبعاد الدائرة الكبرى على مدى أبصار الناظر. لقد جعلت مساحة الانتباه فى الغرفة على أوسع قدر ممكن، ولكن لوأننا كنا الآن فى سهل أو فى بحر لا فى مسرح، لتحددت دائرة الانتباه عندئذ بخط أفق بعيد. ويضع الرسام خط الافق هذا عادة على خلفية خشبة المسرح.

وبعد فاصل صمت قصير أردف أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ سأقوم الآن بإعادة هذه التمارين ذاتها ولكن فى النور وليس فى الظلمة.

اصغوا إلى الآن: سأضيء الأنوار الامامية السفلية والعلوية اضاءة تامة، دائرة الانتباه الصغيرة والعزلة العلانية فى البداية، ومن ثم الدائرتين المتوسطة والكبيرة. واستعرض تورتسوف بعض الوسائل التقنية لمساعدة الطلاب فى الأحتفاظ على انتباهم الذى كان يتشتت فى حالة الإنارة التامة.

من أجل ذلك، يجب حصر المساحة المحددة، أو دائرة الانتباه البصرى، بخطوط الأشياء الموجودة فى الغرفة. خذوا. مثلا، الطاولة المستديرة التى وضع عليها مختلف الأشياء. سوف نعتبر مساحة سطحها دائرة انتباه صغيرة فى الضوء، كما سنعتبر السجادة المفروشة على الأرض مع الأثاث الموضوع عليها دائرة متوسطة فى الضوء.

ومن الواضح أن السجادة الكبيرة الأخرى تحدد معالم دائرة كبيرة فى الضوء.

وبعد تورتسوف، هناك حيث الأرض عارية، العدد اللازم له من مربعات القوالب الخشبية (الباركيه) المرتسمة على سطح الأرضية. حقا من الصعب تثبيت خط الدائرة المحددة على أساسها والحافظة على الانتباه فى حدودها، بيد أن المربعات تساعد فى ذلك.

ـ وهذه هى الشقة كلها، انها دائرة الانتباه الكبرى فى الضوء.

ولأسفى الشديد أخذت تضغط فتحة (البورتال) السوداء على الخشبة من جديد بحكم اتساع المساحة وراحت تسيطر على انتباهى. ولقدفقدت جميع التمارين التى قمت بها سابقا والتى كانت قد أدخلت الأمل إلى نفسى قيمتها من جراء ذلك. لقد شعرت بالعجز فى نفسى مرة اخرى.

وقال أركادى نيكولايفتش عندما لاحظ حالتى:

ـ سأورد لكم وسيلة تقنية أخرى تساعدكم فى التحكم بالانتباه. واليكم فيم تتلخص هذه الوسيلة: إن مساحة انتباهكم تزداد باتساع الدائرة فى الضوء. بيد أن هذا لايمكن أن يستمر إلا عندما تكونون قادرين على المحافظة بصورة ذهنية على خط الدائرة المرتسم. لذا عندما تبدأ الأطراف المحددة بالاهتزاز والتشتت يجب الإسراع فى تضييق الدائرة حتى الحدود القصوى التى تدخل ضمن إمكانية انتباهكم البصرى.

ولكن فى هذه اللحظة كثيرا ما يفلت الانتباه من سلطتكم ويضيع فى المساحة الكبيرة. ويضطركم ذلك إلى جمعه وتوجيهه من جديد. ومن أجل هذا الغرض عليكم أن تطلبوا العون بأسرع وقت من الموضوع ـ النقطة، وليكن مثلا، هذا المصباح الصغير ذو العلبة الذى توهج الآن مرة أخرى فوق الطاولة. لا حاجة إلى القول بأنه لا يبدو بمثل ذلك السطوح الذى بدا عليه سابقا فى الظلام، فهذا لا يعيقه، الآن أيضا، عن اجتذاب الانتباه.

والآن، بعد أن وطدتم الانتباه لحظة، اصغوا، فى البداية، دائرة صغيرة فى الضوء يكون مركزها المصباح، ثم حددوا دائرة انتباه متوسطة فى الضوء، وفيها عدد من الدوائر الصغيرة.

وقمنا بكل ما طلب منا، وعندما ازدادت مساحة الانتباه، وبلغت حدا أقصى ضاع انتباهى مرة اخرى فى فضاء خشبة المسرح الكبيرة.

وتوهج المصباح ذو العلبة على الطاولة المستديرة مرة ثانية فى الانارة التامة.

وهتف بنا تورتسوف:

ـ انظروا بسرعة إلى الموضوع ـ النقطة هذا!

وسمّرت عينّى فى المصباح المتوهج فى الانارة التامة، ولم ألاحظ كيف غاص كل شئ من حولى فى العتمة تقريبا واستحالت الدائرة الكبيرة إلى دائرة متوسطة.

بعد ذلك ضاقت الدائرة المتوسطة وتحولت إلى دائرة صغيرة. وشعرت بنفسى أحسن حالا، فهى الدائرة الأثيرة لدّى لأننى أسيطر عليها بسهولة.

ثم قام أركادى نيكولايفتش بانتقالات عديدة فى العتمة من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس. ثم من الدائرة الكبيرة إلى الدائرة الصغيرة ثم من جديد من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس.

ولقد قام بتكرار هذه الانتقالات حوالى عشر مرات حتى أصبحت فى نهاية المطاف مألوفة بالنسبة لنا إلى حد ما.

وهتف تورتسوف لدى التكرار الأخير، أى لدى الانتقال إلى أكبر الدوائر حيث أضيئت خشبة المسرح كلها بضوء ساطع:

ـ ابحثوا عن الدائرة المتوسطة فى الضوء. ولينتقل بصركم فى داخلها بحرية! قفوا! لقد تحوّل انتباهكم عنها! تشبثوا بسرعة بالمصباح المنقذ. إنه يتوهج فى الضوء من أجل هذا الغرض. نعم، هكذا! رائع!

هاتوا الآن الدائرة الصغيرة فى الضوء، ليس هذا صعبا فى حال توهج مصباح فى مركزها. ولقد عدنا، بعد ذلك، فى تدرج معاكس، إلى الدائرة الكبيرة فى الضوء متشبثين فى لحظات الخطر بالمصباح المتوهج، أى بالموضوع ـ النقطة. ولقد قمنا بهذه الانتقالات فى الضوء أيضا عددا كبيرا من المرات.

ولقد كان تورتسوف يرد طوال الوقت:

ـ عندما تضلّون طريقكم فى الدائرة الكبيرة، تشبثوا بالموضوع ـ النقطة بسرعة. وبعد أن تتمكنوا منه، اصنعوا لأنفسكم دائرة صغيرة، ثم متوسطة.

كان تورتسوف يحاول أن يكسبنا عادة الانتقال من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس انتقالا ميكانيكيا لا واعيا، دون أن يتشتت انتباهنا فى أثناء ذلك.

طبعا أنا لما أكتسب هذه العادة بعد، ولكنى أدركت، رغم ذلك، أنه يمكن لوسيلة اللجوء إلى العزلة العلانية فى حال الدائرة المتوسطة أن تتحول الى حاجة طبيعية على الخشبة. وعندما حدثت تورتسوف عن ذلك قال ملاحظا:

ـ لن تقدوروا هذه الوسيلة حق قدرها الأ عندما تجدون أنفسكم وسط حلبة (الكونسرت) الواسعة. إن الممثل ليشعر بنفسه فيها عاجزا وكأنما هو فى صحراء. هناك، سوف تدركون أنه لابد لكم، من أجل إنقاذ أنفسكم، من السيطرة على دائرتى الانتباه، المتوسطة والصغيرة، سيطرة تامة.

تذكروا إنه كلما اتسعت الدائرة الكبيرة واشتدت صحراويتها فى لحظات القلق والذهول المخيفة وجب أن يزداد ضيق دائرتى الانتباه المتوسطة والصغيرة فى داخلها، وأن يحكم طوق العزلة العلانية بمزيد من الأحكام.

وانتقل تورتسوف بعد فاصل صمت قصير إلى استعراض مجموعة جديدة من الدوائر الصغيرة والمتوسطة والكبيرة المتواجدة خارج أنفسنا استعراضا ضوئيا.

فنحن كنا سابقا نتواجد فى مركز دوائرالانتباه، أما الآن، فقد وجدنا أنفسنا فى الظلمة، أى خارج الهالة الضوئية.

أطفئت المصابيح كلها. ثم فجأة توهج مصباح معلق فى غرفة الطعام المجاورة، ولقد سقطت هالة الضوء المستديرة هناك على غطاء المائدة الأبيض.

واليكم دائرة الانتباه الصغيرة هذه التى تقع خارجكم.

وكان فى استطاعتنا أن نراقب من غرفة الضيوف المظلمة كل ما يجرى حولنا حتى أبعد نقطة يراها البصر. ولقد تمكنت من اختيار عددا من المواضيع ـ النقطة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة الكبيرة الواقعة خارجنا.

ولقد قمنا بتمارين على دوائر انتباه من مختلف المقاييس مما يقع خارجنا فى ضوء كامل فأضيئت هذه المرة غرفة الضيوف وجميع الغرف الاخرى. وكان علينا أن نحدد ذهنيا دوائر الانتباه الواقعة خارجنا وأن نضيقها أو نوسعها كما فعلنا سابقا عندما كنا نتواجد فى مركز الدائرة.

.. .. عام (..) ١٩

هتفت فى بداية حصة اليوم وقد اجتاحنى دفقة من غبطة عارمة:

ـ ليتنا لا نفارق دائرتنا الصغيرة على الخشبة أبدا؟

ـ لا تفارقها إذن! ذلك طوع ارادتك.

ـ ولكن ليس فى استطاعتى أن أحمل مصباحا مزودا بغطاء وأن أتنقل به فى كل مكان وكأنى...

ـ لا أنصحك بذلك طبعاً. ولكنك تستطيع أن تحمل دائرة الانتباه الصغيرة معك فى كل مكان سواء فى الحياة أو على الخشبة.

ـ وكيف ذلك؟

ـ سترى الآن. اصعد إلى المنصة، وتصرف عليها وكأنك فى بيتك: قف وامش واجلس فى أماكن مختلفة.

صعدت المنصة. وسادت ظلمة حالكة سرعان ماظهرت خلالها هالة ضوء دائرية أخذت تتحرك معى.

كنت أخطو فى الغرفة فتتحرك الدائرة ورائى.

وفجأة حدث مايستعصى على الفهم: فقد جلست إلى (البيانو) ورحت أعزف لحنا من مقطوعة «المارد» * وهو اللحن الوحيد الذى أجيد عزفه.

ولابد من بعض التعليق لتقويم هذه الواقعة الخارقة للعادة تقويما مناسبا. فالمسألة هى أنى لست موسيقيا على الاطلاق، ولا أعزف الا عندما أتأكد تماما بأنى وحدى فى المنزل. كنت أشعر بأن مصيبة قد حلت بى اذا سمعنى أحد وأنا أتدرب بهدوء ودخل على الغرفة أثناء العزف. عندئذ كنت أصفق غطاء (البيانو) وأذوب من الخجل. باختصار كنت اتصرف وكأنى طالب ثانوى ضبط متلبسا بتهمة التدخين. ولكنى قمت بالعزف اليوم علانية وكأنى عازف (بيانو) دون أن أشعر بالخجل، لا بل تابعت العزف بشئ من المتعة. أمر غير معقول! تلك أعجوبة! كيف نفسرها؟! لعل دائرة الانتباه تعطينا على الخشبة مناعة أكبر مما تعطينا إياه فى الحياة، أو لعل دائرة الانتباه تتميز بخصائص أخرى لا أعرفها!

ويبدو لى أن دائرة الانتباه الصغيرة المتنقلة هى الأهم والأكثر جوهرية لا بل أكثرها فائدة من الناحية العملية من بين جميع الأسرار الإبداعية التى أطلعونا عليها خلال زمن تواجدنا القصير. من الآن فصاعدا، ستصبح دائرة الانتباه الصغيرة المتنقلة والعزلة العلانية، حصنى المنيع ضد مختلف البشاعات الممكنة على الخشبة.

ولشرح أهمية هذه الدائرة بصورة أفضل، روى لنا تورتسوف احدى الحكايات الهندية. وتتلخص فى أن أحد المهراجات وضع شرطا لاختيار وزيره المقبل أن يقطع هذا سور المدينة حاملا إناء كبيرا مملوءا إلى حافته بالحليب دون أن يهرق منه قطرة واحدة. ولقد سار الكثيرون على السور ولكنهم أخفقوا فى تنفيذ المهمة لأن انتباههم كان ينصرف إلى الناس الذين كانوا ينادونهم ويفزعونهم.

وكان المهراجا يعبر عن رفضه قائلا: «لا، هؤلاء ليسوا بوزراء».

وهكذا إلى أن انطلق أحدهم فوق السور. فلم يكن هتاف الناس أو تخويفهم إياه أو خداعهم له ليحول عينيه عن الإناء المملوء حتى حافته.

---

* هو فى الميثولوجيا أو الديانة الاغريقية كل إله أو روح يساعد الإنسان أو يعرقل تحقيق مقاصده وهو فى المسيحية الروح الشريرة أو العفريت أو الشيطان.

وهتف الحاكم: «اطلقوا النار».
وأطلقوا النار ولكن دون جدوى.
عندئذ قال المهراجا: «هذا هو الوزير المطلوب».
وسأل الحاكم: «ألم تسمع الصيحات؟»
«لا!»
«ألم تر المحاولات التى قاموا بها لبث الخوف فى نفسك ؟
«لا، كنت أنظر إلى الحليب»
«هل سمعت الطلقات» ؟
«لا: أيها الحاكم! كنت أنظر إلى الحليب»
واختتم أركادى نيكولايفتش حكايته قائلا:
ـ هذا مانسميه الكينونة فى الدائرة! هذا هو الانتباه الأصيل. وليس انتباها فى الظلمة، بل فى النور! فحاولوا انتم أيضا أن تقوموا بتجربتكم فى حال الاضاءة الكاملة.

لقد ظهر ـ للاسف ـ أنه لا يمكننا ان نعّول على منصب الوزير عند المهراجا! فأنا لم أنجح فى إحكام الدائرة المتنقلة حولى وخلق العزلة العلانية. ولقد هب لمساعدتنا إيفان بلاتونوفيتش باختراعه الجديد. فوزع علينا طارات من القصب شبيهة بتلك التى تقفز عبرها الفارسة فى السيرك. وكان بعض هذه الطارات كبيرا وبعضها الآخر صغيرا. فاذا وضعنا طارة كهذه فى وسطنا وأمسكنا بها فى يدينا، بحيث تصبح فى مركزها، نجد أنفسنا فى الدائرة، بالإضافة إلى أن خطوط الطارة الملموسة تساعد فى المحافظة على خط محيط الدائرية فى حدود ثابتة وواضحة. وعندما نخطر بالغرفة بمثل هذه الطارة نرى دائرة الانتباه المتنقلة التى كان ينبغى أن نحملها معنا فى الخيال ونلمسها.

ولقد ساعد اختراع رحمانوف هذا بعض الطلبة مثل بوشين السمين الذى قال:
ـ اننى أشعر بنفسى وكأنى (ديوغين) * ... فى البرميل، طبعا أشعر ببعض الضيق مادام محيط دائرة البطن لدى كبيراً إلى هذا الحد، ولكنى أحتمل ذلك فى سبيل العزلة والوطن.

---

* ديوغين السينوبى (حوالى ٤٠٠ ـ ٣٢٥ ق.م) فيلسوف إغريقى يمثل احدى المدارس السقراطية التى رفعت شعار حرية الفرد الروحية اللامحدودة. كان يعيش فى برميل (Pithos يونانى) وهو إناء يونانى قديم بيضوى الشكل، كبير الحجم يستعمل لحفظ الحبوب أو الماء الخ وكان يصل ارتفاعه إلى ٢ م ويغرس فى الارض.

أما أنا فقد تكيفت - على طريقتي - مع المهمة الصعبة التي وضعتها أمامنا الدائرة المتنقلة.

لا بل قمت اليوم باكتشافي الخاص في الشارع.

فمن الظواهر الغريبة أن رسم حدود دائرة الانتباه الوهمية، والسير بها في الشارع وسط عدد كبير من المارة والحافلات والسيارات المنطلقة، كان أسهل على من رسم تلك الدائرة على الخشبة. لقد فعلت ذلك بسهولة في شارع (أربات)، أشد الأماكن ازدحاما بالناس. إذ قلت لنفسي: «هذا هو خط الدائرة الذي أحدده لنفسي. يبدأ من المرفق إلى حافة المحفظة التي تبرز من تحت إبطي، ولا يجتاز مشط القدم الذي أقذف به إلى الامام. هذا هو الخط الذي يجب أن يبقى الانتباه في حدوده». ولقد نجحت في المحافظة على الانتباه في الحدود المشار إليها. بيد أن عملا كهذا في مكان مكتظ بالناس بدا عملا ليس مريحا تماما وكان يهدد بعواقب وخيمة: فقد دست على قدم أحدهم. وكدت أقلب (بسطة)حلويات، ولم أقم بالانحناء لأحد المعارف، وهذا ما جعلني أوسع حدود الدائرة المرسومة إلى حدود الدائرة المتوسطة التي تنتشر بعيدا بعض الشيء عن حدود الجسم.

ولقد بدت هذه الدائرة أقل خطرا، الا أن الانتباه فيها صار أصعب. فقد أخذ الناس من خلال هذه الدائرة يتحركون بسرعة ذهابا وايابا. ويتجهون نحوى ويجتازونني وما كنت لأنظر إليهم لو كانت المساحة كبيرة بعيدا عن حدود هذه الدائرة. الا أن الحدود الضيقة التي خصصت للمراقبة جعلت المعارف الذين لا يجلبون لي متعة كبيرة ملحوظين على غير ما كنت أرغب وأشتهي. لقد كانت جميع الترهات في دائرة العدسة المكبرة أو (الميكروسكوب) غير الكبيرة تزحف إليك. ولقد حدث الشيء ذاته في دائرتي المتنقلة. فلقد كان الانتباه المرهف يلتقط كل ما كان يقع في مجال الرؤية. ولقد حاولت القيام بتمرين على توسيع دائرة الانتباه وتضييقها، ولكنني اضطررت إلى الكف عن هذه التجربة لأنني كدت أحصي جميع درجات السلم المفضية إلى الطابق الأرضي.

- وعندما وصلت ساحة (أربات) حددت لنفسي أكبر دائرة يمكن أن يطالها البصر، فاندمجت فيها جميع الخطوط وأبهمت معالمها على الفور وسمعت صفارات انذار يائسة، وشتائم كان يقذف بها أحد السائقين، ورأيت مقدمة سيارة صغيرة كادت تدهسني.

واستيقظت ذاكرتى كلمات تورتسوف:

«إذا ضللت طريقك فى الدائرة الكبيرة، الجأ فورا إلى الدائرة الصغيرة».

وهذا مافعلت.

ورحت أناقش الأمر بينى وبين نفسى: «غريب. لماذا يتم خلق العزلة فى ساحة (أربات) الواسعة، فى شارع مكتظ بالناس بصورة أسهل مما على الخشبة. ألا يكمن السبب، ياترى، فى أن الجميع ينظرون إلى الممثل وهو على الخشبة، بينما لا أحد يهتم بك وأنت فى الشارع. هذا ظرف لابد منه فى المسرح. فلقد وجد المسرح من أجل أن ينظر فيه الجمهور إلى الخشبة، وإلى عزلة الشخصية المسرحية العلانية عليها.

ولقد وقعت لى فى مساء ذلك اليوم حادثة أعطتنى درسا أكثر أهمية وعبرة. وإليكم ماذا حدث: ذهبت إلى محاضرة البروفيسور (×). تأخرت عن بداية المحاضرة ودخلت مسرعا إلى الصالة المكتظة بالناس فى الوقت الذى كان يحدد المحاضر موضوعات محاضراته ونظرياته الاساسية بصوت خفيض.

وارتفع النداء من جميع الجهات:

ـ صه... هدوء! دعونا نسمع!

ولقد شعرت بأننى صرت محط انتباه الجميع فارتبكت وفقدت فى لمح البصر كل تركيز لدى، تماما كما حدث ذلك فى عرض الاختبار عندما قدمت مشهدا من «عطيل». بيد أنى ضيقت دائرة الانتباه بصورة آلية إلى حدود الدائرة الصغيرة المتنقلة. فأصبحت جميع المواضيع ـ النقطة فى داخلها جلية واضحة حتى أنى استطعت أن أبحث عن رقم مقعدى فى الصالة. ولقد أدخل ذلك الهدوء إلى نفسى فأخذت فى الحال أتمرن بصورة علانية، ودونما عجلة، على تضييق دائرة الانتباه وتوسيعها متنقلا من الدائرة الكبيرة إلى الصغيرة، وبالعكس من الصغيرة إلى الكبيرة. ولقد شعرت أثناء ذلك أن هدوئى وعدم استعجالى وثقتى بنفسى قد راقت للجمهور فانقطع صراخه، لا بل إن المحاضر توقف عن القاء محاضرته وأعطى فرصة راحة. لقد شعرت بالسرور لأنى استقطبت انتباه الجميع وأحسست بأنهم صاروا فى قبضتى.

لقد أدركت اليوم، أى شعرت بفائدة دائرة الانتباه المتنقلة ليس نظريا فحسب، بل من خلال الممارسة العملية أيضا.

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ كنا نتعامل حتى الآن مع انتباه موجه نحو مواضيع موجودة خارجنا، بالاضافة إلى أن هذه المواضيع كانت ميتة، غير منتعشة، ليس فيها دفء كلمة «لو» والظروف المقترحة وابتداعات الخيال. كنا نحتاج إلى الانتباه من أجل الانتباه نفسه، ونحتاج إلى الموضوع من أجل الموضوع أيضا. أما الآن فتنتصب أمامنا مهمة الحديث عن الانتباه الداخلى لا الخارجى الواقعى، عن مواضيع الحياة المتخيلة.

ما هى هذه المواضيع؟ بعضهم يعتقد أنه إذا ألقينا نظرة إلى داخل أنفسنا فسنرى ثمة أجزائها المكونة كلها، أى العقل والاحساس والانتباه نفسه والخيال. هيّا الق نظرة، إذن، يافيونتسوف إلى داخل نفسك واعثر لنا على الانتباه والخيال.

ـ وأين أبحث عنهما فى داخل نفسى؟

ـ وسأل أركادى نيكولايفتش بغتة:

ـ لماذا لا أجد ايفان بلا تونوفيتش؟ أين اختفى؟

وأخذ الجميع يتلفتون حولهم، ومن ثم أمعنوا فى التفكير بشىء ما.

وسأل تورتسوف فيونتسوف:

ـ أين يشرد انتباهك؟

ـ إنه يفتش عن إيفان بلا تونوفيتش فى المسرح كله... ولقد عرّج عليه فى البيت... وسأل تورتسوف:

ـ والخيال؟

فقرر نيونتسوف فى كثير من الرضا:

ـ هناك حيث الانتباه. إنه يفتش أيضا.

ـ والآن، تذكر طعم (الكافيار) الطازج.

فأجبت:

ـ لقد تذكرت.

ـ أين يوجد موضوع انتباهك؟

ـ لقد تصورت، فى البداية، صحنا كبيرا من (الكافيار) موضوعا على مائدة مليئة بالمقبلات.

ـ فالموضوع، اذن، كان يقع ذهنياً خارج نفسك.

وتذكرت:

ولكن الرؤية استدعت فى الحال حاسة الذوق فى الفم، أى فى اللسان.

وقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا!.

ـ أى أن الموضوع يقع داخلك، وأنت توجه انتباهك إلى هناك.

ـ شوستوف! تذكر رائحة سمك السلمون.

ـ تذكرت.

ـ أين يقع الموضوع؟

وتذكر باشا قائلا:

ـ إنه يقع فى البداية على مائدة المقبلات أيضا.

ـ أى أنه يقع خارجك.

ـ ولكنه انتقل فيما بعد إلى مكان ما هناك فى الفم أو فى الأنف. باختصار صار يقع داخلى.

وتابع أركادى نيكولايفتش تحقيقه:

ـ تذكر، الآن، المارش الجنائزى عند (شوبان). أين الموضوع؟

وشرح باشا:

ـ كان يقع فى البداية خارج نفسى أى فى الموكب الجنائزى. ولكنى رحت أسمع أصوات الأوركسترا فى مكان ما عميق من الروح، أى فى داخلى أنا.

ـ فأنت توجه انتباهك إلى هناك، إذن؟

ـ نعم.

ـ إذن، نحن نخلق فى الحياة الداخلية تصورات بصرية أولا: عن مكان تواجد إيفان بلاتونوفيتش، أو عن مائدة القبلات أو الموكب الجنائزى. ومن ثم نستثير الإحساسات الداخلية الخاصة بإحدى الحواس الخمس عبر هذه التصورات، ونثبت انتباهنا عليها أخيرا. وهكذا لايتم اقترابنا من الموضوع فى حياتنا المتخيلة بصورة مباشرة، بل عبر موضوع فرعى أخر إذا صح القول. على هذه الصورة تجرى الأمور مع حواسنا الخمس.

ثم سأل تورتسوف:

ـ بماذا تشعرين، يافيليامينوفا، عندما تصعدين خشبة المسرح؟

واضطربت جميلتنا قائلة:

ـ لا أعرف، حقا، كيف يمكن القول..

ـ وأين توجهين انتباهك الآن؟

ـ لا أعرف، حقا إنى.. يبدو لى نحو غرفة الممثلين خلف الكواليس.. فى مسرحنا.. قبل بداية عرض الاختبار.

ـ وماذا تفعلين فى غرفة الممثلين؟

ـ لا أعرف، كيف أعبر لكم... إنى قلقة بصدد الزى.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستأنفا:

ـ ألست قلقة بصدد دور (كاتارينا)؟

ـ وبصدد (كاتارينا) أيضا.

ـ وما هو شعورك؟

ـ إنى على عجلة من أمرى، وأحس بأن كل شئ يسقط من يدى.. سأتأخر.. جرس.. أشعر بأن شيئا ما هنا فى مكان ما ينقبض فى داخلى... وأحس بضعف كما لو كنت مريضة... أوه! لا بل أن رأسى أخذ يدور بالفعل.

وارتمت فيليا مينوفا على ظهر الكرسى حجبت عينيها بيديها الجميلتين.

ـ أنتم ترون أنه قد تكرر الشئ نفسه هذه المرة أيضا: فلقد نشأت تصورات بصرية عن حياة ماوراء الكواليس قبل صعود الخشبة. ولقد استدعت هذه التصورات صدى فى الحياة

الداخلية، أو بتعبير آخر، ولدّت معاناة يمكن أن تصل، إذا ما استمرت فى تطورها، درجة الاغماء الفعلى.

إن مواضيع انتباهنا متواجدة حولنا بكثرة سواء فى الحياة الواقعية أو فى الحياة المتخيلة. لا بل إن هذه الأخيرة لا ترسم لنا ماهو موجود واقعيا فحسب، بل تتعدى ذلك إلى عوالم فانتازية يستحيل حدوثها فى الواقع أيضا. إن الحكاية الأسطورية لا تتحقق فى الحياة، ولكنها تعيش فى الخيال. وهذا المجال أكثر تنوعا بكثير من الواقع من حيث المواضيع.

تصوروا إذن حجم مادة انتباهنا الداخلى الذى لا ينضب!

بيد أن الصعوبة هى فى أن مواضيع حياتنا المتخيلة غير ثابتة ومتملصة فى معظم الأحيان. واذا كان يتطلب عالم الأشياء المادى المحيط بنا على الخشبة انتباها مدربا، فان متطلبات الانتباه هذه تتضاعف كثيرا فى حال المواضيع المتخيلة غير الثابتة.

وسألت:

وكيف توطد موضوع الانتباه الداخلى فى أنفسنا إذن؟

ـ مثلما وطدتم الانتباه الخارجى تماما، إذ يتعلق كل ماتعرفونه عن هذا الانتباه بالمواضيع الداخلية وبالانتباه الداخلى بصورة متساوية.

وسألت تورتسوف مرة أخرى:

ـ أى أننا نستطيع سواء فى الحياة الداخلية أو المتخيلة أن نستخدم المواضيع ـ النقطة القريبة والمتوسطة والبعيدة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الثابتة منها والمتنقلة؟

ـ أجل، فأنت تشعر بها فى نفسك. وهذا يعنى أنها موجودة ويجب استخدامها.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مستأنفا مقارنته بين المواضيع الخارجية والداخلية وبين الأنتباه الخارجى والداخلى:

ـ هل تذكرون كيف كان ينصرف انتباهكم، بين حين وآخر، عما كان يجرى على الخشبة إلى فتحة (البورتال) السوداء.

وهتفت:

ـ طبعا، نذكر!

ـ اعلموا، إذن، أن الانتباه الداخلي ينصرف أيضا فى كل لحظة من لحظات تواجد الفنان على الخشبة عن حياة الدور إلى ذكريات من حياة الفنان الإنسانية الخاصة. لذلك يجرى نضال مستمر فى مجال الانتباه الداخلى بين الانتباه الصحيح والانتباه الخاطئ، بين الانتباه المفيد للدور والانتباه الذى يضر به.

فالانتباه الضار يصرفنا عن الخط الصحيح، ويشدنا إلى الناحية الأخرى من الاضواء الأمامية، أى نحو صالة المتفرجين وما وراء حدود المسرح.

وأردت أن أحدد جوهر المسألة بدقة فسألت؟

ـ على هذا، من أجل تطوير انتباهنا الداخلى يجب أن نقوم ذهنيا بالتمارين التى قمنا بعرضها المتعلقة بالانتباه الخارجى؟

فأكد أركادى نيكولايفتش:

ـ نعم، فأنتم الآن، كما كان الامر عليه آنذاك، تحتاجون أولا إلى تمارين تساعدكم فى صرف انتباهكم عما لا تجب ملاحظته، ولا ينبغى التفكير به على الخشبة.وثانيا إلى تمارين تساعدكم فى شد انتباهكم الداخلى نحو ما يحتاجه الدور. فى هذه الحالة فقط يصبح الانتباه قويا وحادا ومركزا وثابتا، سواء كان هذا الانتباه خارجيا أم داخليا. ويتطلب هذا عملا كبيرا ومنتظما ويستغرق زمنا طويلا.

ويحتل الانتباه الداخلى طبعا المقام الأول من الأهمية فى عملنا، لأن القسم الأعظم من حياة الفنان على الخشبة وفى عملية الإبداع، إنما يجرى فى مجال التخيل الابداعى والفكرة المبتدعة والظروف المقترحة المبتكرة، ذلك كله يعيش على نحو غير مرئى فى روح الفنان، وهو فى متناول انتباهه الداخلى فقط.

يصعب على الممثل، وهو فى وضع الابداع العلانى المشتّت للانتباه، أى وهو يقف أمام جمهور غفير من الناس، أن يركز انتباهه كله على موضوع داخلى متملص، يتعذر تعود رؤيته بأعين الروح على الخشبة. بيد أن العادة والعمل يذللان الصعاب.

وسألت:

ـ بديهى أنه توجد تمارين خاصة من أجل ذلك؟

ـ إنها ستكفى وتزيد فى مجرى الدراسة والعمل المسرحى! فهى كالابداع نفسه، تتطلب من الانتباه الخارجى، والداخلى بشكل خاص، نشاطا يكاد يكون مستمرا، فاذا فهم

الطالب أو الممثل ذلك، ووقف موقفا واعيا من عمله، سواء كان فى منزله أو فى دراسته أو على الخشبة، واذا انضبط بما فيه الكفاية وتأهب داخليا فى هذا الصدد، فإنه يستطيع أن يكون على ثقة بأن انتباهه سيتلقى المران الضرورى من خلال العمل الذى يقوم به، وإن لم يقم بتمارين خاصة.

بيد أن هذا العمل اليومى الدءوب يتطلب قدرا كبيرا من قوة الإرادة وصلابة الطبع والثبات. ولا أظن أن جميع الفنانين يتمتعون بهذه الصفات. ولذلك يمكن تدريب الانتباه فى الحياة الخاصة أيضا، بالاضافة إلى العمل المسرحى. ومن أجل ذلك قوموا بتمارين شبيهة بتلك التى قمتم بها من أجل تطوير الخيال. فهى مفيدة ومجدية لتطوير الانتباه أيضا.

عودّوا أنفسكم كل يوم، عندما ترقدون للنوم وتطفئون النور، أن تستعيدوا فى خيالكم ما حدث فى يومكم كله، وأن تحاولوا، فى أثناء ذلك، استعادة ذكرياتكم بأكبر تفصيل ممكن. فاذا فكرتم بالغداء أو الشاى الذى احتسيتموه صباحا، حاولوا أن تستذكروا الطعام الذى تناولتموه والصحاف التى قدم فيها، وطريقة توزيعها على المائدة وأن تروا ذلك كله. ولتستذكروا كذلك الأفكار والمشاعر التى أثارتها أحاديثكم حول الغداء واستدعاءها فى أنفسكم مذاق المأكولات. وفى مرات أخرى، لاتكتفوا باستذكار اليوم القريب وحسب، بل اللحظات البعيدة من حياتكم أيضا.

استعيدوا فى خيالكم أيضا، وبتفصيل كبير، الشقق والغرف والأماكن التى اتفق لكم العيش أو التنزة فيها فى وقت مضى، لابل حاولوا وأنتم تتذكرون أشياء معينة أن تستخدموا هذه الأشياء فى خيالكم، فذلك يعيدكم إلى ترابط الافعال الذى كنتم تعرفونه جيدا، وإلى خط اليوم فى الحياة الماضية. تحققوا من ذلك بانتباهكم الداخلى أيضا.

.. .. عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم الحصة غير المكتملة. قال:

ـ يجب أن يكون الأنتباه ومواضيع الانتباه فى الفن شديدة الثبات كما تعلمون. نحن لسنا بحاجة إلى انتباه ينزلق على السطح. فالابداع يتطلب تركيز انتباه الكائن الحى تركيزا تاما وشاملا. كيف يمكننا الحصول على موضوع انتباه راسخ وعلى انتباه ضرورى ازاءه؟

أنتم تعرفون كيفية الحصول على ذلك، فلنتحقق عمليا من معرفتكم هذه. نازفانوف! اصعد الخشبة وانظر هناك إلى المصباح ذى الغطاء الموضوع على المنضدة المستديرة.

صعدت الخشبة. وسرعان ما أطفئت الأنوار وبقى مصباح واحد مضاء كان بالنسبة لى موضوع الانتباه الوحيد. ولكنى، ما أن مضت دقيقة واحدة حتى حقدت عليه، ووددت أن أقذف بالمصباح على الأرض. فقد بدا لى لجوجا إلى حد كبير.

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بذلك ذكرنى قائلا:

ـ أن تعرف أن الموضوع، أى المصباح فى الحالة الراهنة، لا يجتذب الانتباه على الخشبة فى حد ذاته بل ان ما يجتذب الانتباه نحو الموضوع هو ابتداع الخيال الجذاب. فالابتداع يحوّل الموضوع ويجعله جذابا بمساعدة الظروف المقترحة. أحيطوا إذن موضوع الانتباه بابتداعات (الفانتازيا) الجميلة المثيرة. ولسوف يتحول المصباح اللجوج فى نظركم ويصبح مثيرا ومنبها للابداع.

وساد فاصل صمت طويل نظرت خلاله إلى المصباح، ولكنى لم أتمكن من ابتكار شئ ما أبرر به نظرى إليه.

وأشفق على تورتسوف أخيرا فقال:

ـ سأقدم لك العون. ليكن هذا المصباح عين وحش اسطورى نائم دون أن يطبق جفنيه اطباقا تاما، انك لاترى فى الظلمة الحالكة خطوط جذعه العملاق، ولذلك يبدو لك أشد هولا. وجه لنفسك السؤال التالى: ما عساى أن أفعل لو أن هذه الفكرة المبتدعة أصبحت واقعا؟ كان يمكن لأمير من أمراء الحكايات أن يفكر بهذه الطريقة تماما ازاء هذه المسألة قبل أن يدخل معركته مع الوحش. عالج المسألة بمنطق انسانى بسيط: من أية جهة أبدأ الهجوم على الوحش ما دام وجهه نحوى وذيله بعيدا فى الخلف . ولتكن خطه الهجوم التى تضعها سيئة، وليفعل بطل الحكاية ذلك على نحو أفضل، ولكنك، رغم ذلك، تكون قد ابتكرت شيئا ما، ووجهت انتباهك نحو الموضوع لتتبعه الفكرة، ويستيقظ الخيال بنتيجة ذلك، فيستأثر بك، ويولّد ميلا نحو الفعل. ومادمت قد بدأت الفعل، فهذا يعنى أنك تقبلت الموضوع وآمنت به، وارتبطت به بعلاقة وثيقة. ويعنى، فى الوقت نفسه، أنه قد ظهر هدف ما، وانصرف انتباهك عن كل مايقع بعيدا عن الخشبة. بيد أن هذا كله مجرد البداية فى معاناة موضوع الانتباه.

وبدت المهمة الموضوعة أمامى صعبة. بيد أنى تذكرت أن كلمة «لو» لا تفسر الشعور ولا تعتصره اعتصارا، بل تتطلب مجرد الاجابة» وفق منطق انسانى «حسب تعبير أركادى نيكولايفتش . فما على الآن الا أن أقرر: «من أية جهة أبدأ هجومى على الغول؟». ثم رحت أناقش بصورة منطقية مترابطة: «ماعساه أن يكون هذا الضوء فى العتمة؟. سألت نفسى هذا السؤال وأجبت بأن ما أراه هو عين تنين لم يطبق جفنيه اطباقا تاما. واذا كان الأمر كذلك، فهو ينظر إلى مباشرة، ويجب أن أختبئ منه». ولكنى خفت من أن آتى بحركة. ما العمل؟ كنت كلما أكثر من مناقشة المسألة الموضوعة أمامى، وأتعمق فى تفاصيلها، يزداد موضوع الانتباه أهمية بالنسبة لى، وكلما كان يزداد انشغالى به، يقوى تأثيره المغناطيسى علىّ. وفجأة، ومض المصباح فارتعشت. ثم أخذ يزداد توهجه. ولقد أعشى ذلك بصرى، وجعلنى، فى الوقت نفسه، أضطرب وأخاف. وتراجعت إلى خلف. فقد خيل إلى أن الوحش الاسطورى قد رآنى وبدأ يتحرك نحوى.

أخبرت أركادى نيكولايفتش بذلك فقال:

ـ لقد نجحت أخيرا فى تثبيت موضوع الانتباه المحدد لك! فلقد كف عن التواجد فى شكله الأولى، وبدا كأنه اختفى وظهر فى مكانه موضوع آخر مختلف تماما وأقوى رسوخا. فقد تم ترسيخه بفكرة مبتدعة مثيرة (لقد كان مصباحا فتحول إلى عين تنين). هذا الموضوع المتحول يخلق رد فعل داخلى انفعالى. كما لا يعنى هذا الانتباه بالموضوع وحده، بل يجتذب إلى العمل جهاز الفنان الابداعى كله، ويستأنف فى الوقت نفسه نشاطه الابداعى.

يجب أن نكون قادرين على تحويل موضوع الانتباه والانتباه نفسه فى اثره من انتباه ذهنى منطقى بارد إلى انتباه شعورى دافئ وحار. وهذه مصطلحات نأخذ بها فى لغتنا التمثيلية الدارجة. والجدير بالذكر أن مصطلح «الانتباه الشعورى» لم نأت به نحن، بل العالم السيكولوجى (ى. ى. لابشين) الذى يعتبر أول الذين استخدموا هذا المصطلح فى كتابة «الابداع الفنى».

وفى الختام أقول لكم بأن حاجتنا إلى الانتباه الشعورى كبيرة بشكل خاص، ونقدر أهميته فى العمل الابداعى أثناء «خلق النفس الانسانية» فى الدور، أى أثناء تحقيق الهدف الأساسى من فننا تقديرا خاصا. فاحكموا من ذلك على أهمية الانتباه الشعورى فى ابداعنا.

واستدعى تورتسوف من بعدى شوستوف وفيسيلوفسكى وبوشين إلى الخشبة وأجرى معهم تجارب مشابهة.

ولن آتى على وصف هذه التجارب حتى لا أقع فى التكرار.

.. .. عام (..) ١٩

تأخرت اليوم عن الحصة بسبب مرض عمى. ثم استدعيت إلى الهاتف عددا من المرات فى أثناء الدروس. وأخيرا اضطررت إلى مغادرة الحصص قبل نهاية أحد الدروس. فاذا أضفنا إلى هذا الاضطراب كله التشتت الذى كان يعيقنى عن التعمق فيما كان يقوله تورتسوف، لأصبح واضحا سبب الاقتضاب أو الانقطاع الذى يطغى على تسجيل اليوم.

دخلت الصف فى أثناء قيام جدل حار بين تورتسوف وفيسيلوفسكى. يبدو أن هذا الأخير أعرب عن رأى مفاده: أنه ليس من الصعب فحسب، بل من المستحيل أيضا أن نهتم فى آن معا بالدور، وبوسائل التقنية، وبالمتفرجين (الذين لا تستطيع طردهم من انتباهك) وبكلمات الدور، وبردود الشريك فى المشهد، وبالملقن، وأحيانا بعدد من المواضيع المختلفة دفعة واحدة.

وهتف فيسيلوفسكى يائسا:

ـ ما أعظم الانتباه الذى نحتاجه من أجل ذلك؟!

ـ ها أنت ذا تعتبر نفسك عاجزا عن هذا العمل بينما يتغلب البهلوان الخيّال فى السرك على مهمات أصعب، مخاطرا بحياته فى أثناء ذلك. وبالفعل: فهو عليه أن يحافظ برجليه وجذعه على توازنه فوق ظهر الحصان الجامح، وأن يراقب بعينيه توازن العصا المنتصبة فوق جبهته والتى يدور فى قمتها صحن كبير، بالإضافة إلى قيامه بألعاب بهلوانية مستخدما ثلاث طابات أو أربع. فما أكثر مواضيع الانتباه لديه فى آن معا! ومع ذلك، يجد فرصة أيضا لأن ينهر حصانه بجرأة من وقت لآخر. ويستطيع البهلوان أن يقوم بذلك كله لأن الأنسان يتمتع بانتباه متعدد المستويات ولا يعيق كل مستوى غيره من المستويات الاخرى.

ولا تكمن الصعوبة الا فى البداية. اذ أن كثيرا من الأمور تصبح لدينا ـ لحسن الحظ ـ آلية بتأثير العادة. والانتباه يمكن أن يكون كذلك. أما إذا كنتم تعتقدون، حتى الآن، أن

الممثل إنما يعمل بحدسه، وأن المهم أن تكون لديه موهبة، فينبغى أن تغيّروا رأيكم. فالمواهب دونما عمل ماهى الأ مادة خام بعيدة عن الصقل.

ولا أعرف إلام انتهى هذا الجدل فقد استدعيت إلى الهاتف واضطررت للذهاب إلى الطبيب.

وعند عودتى إلى المسرح، ودخولى الصف، وجدت غوفوركوف واقفا عند مقدمة خشبة المسرح، ويحملق فى صورة غير طبيعية، بينما كان أركادى نيكولايفتش يحاول بحرارة اقناعه بشئ ما.

وسألت جارى:

ـ ماذا حدث؟ ماهو موضوع الجدال بينهما؟

وابتسم جارى قائلا:

ـ لقد قال غوفوركوف إنه «ينبغى ألاّ ننزل أعيننا عن الجمهور».

وهتف المجادل:

ـ إننا نقدم عرضنا أمام جمهور!

ولكن أركادى نيكولايفتش احتج قائلا بأن: « لا يجب النظر إلى الجمهور».

ولن أتوقف عند الجدال نفسه، وسأكتفى بتسجيل ما ذكره تورتسوف حول الظروف التى يمكن أن توجه فيها العيون ناحية الصالة.

ـ لنتصور أنكم تنظرون إلى حائط متخيل يفترض أنه يفصل الممثل عن الصالة. ماهى الزاوية التى سيتخذها، أثناء ذلك، بصركم الموجه نحو موضوع ـ نقطة قريبة جدا موجودة على هذا الحائط المتخيل؟ ستكون زاوية اتجاه بصركم فى هذه الحالة هى الزاوية ذاتها تقريبا لو كنتم تنظرون إلى طرف أنفكم.

ولكن ما الذى يفعله الممثل فى معظم الحالات؟ إنه عندما ينظر إلى الحائط يوجه بصره. حسب عادة مكتسبة، نحو الصالة، نحو مقاعد المخرج والناقد والمعجبين. ولا تتجه حدقتا عينيه وفق زاوية النظر التى تتطلبها طبيعتنا فى حالة النظر إلى موضوع قريب.

هل تعتقدون أن الممثل وشريكه فى المشهد والمتفرجون أنفسهم لا يلاحظون هذا الخطأ الفيزيولوجى؟ أيعقل أنكم تأملون فى خداع خبرتكم وخبرتنا الانسانية بمثل هذا الشذوذ؟

ولأتناول الآن حالة أخرى: لنفرض أن عليكم، حسب دوركم، أن تنظروا إلى بعيد، بل إلى أبعد خط فى أفق بحرى، حيث ترون شراع زورق مبتعد.

تذكروا الوضع الذى تتخذه حدقتا العينين عندما تنظرون إلى بعيد؟

إنهما تصبحان مستقيمتين تماما بصورة يتوازى فيها خطا الرؤية كلاهما تقريبا. ولكى نحصل على وضع الحدقتين هذا، يجب ثقب جدار الصالة الخلفى، وإيجاد النقطة الأبعد المتخيلة، وتثبيت الانتباه عليها.

ما الذى يفعله الممثل بدلا من ذلك؟ انه، فى هذه الحالة أيضا كالعادة، يوجه بصره نحو الصالة، نحو المخرج والناقد والمعجبة.

فهل يعقل، فى هذه الحالة أيضا، أن تعتقدوا بإمكانية خداع أنفسكم والمتفرجين؟ على أنكم عندما تتعلمون وضع موضوع الانتباه فى مكانه الحقيقى وتثبيت انتباهكم عليه، وتفهمون أهمية المكان لزاوية البصر على الخشبة، عندئذ، سيكون فى استطاعتكم أن تنظروا إلى المتفرجين.حلقوا ببصركم فوقهم، أو على العكس من ذلك، لا تصلوا به إليهم. أما الآن فعليكم أن تحذروا من الكذب الفيزيولوجى، لأن ذلك يصدّع الانتباه الذى لـمّا يتوطد بعد لديكم.

وسأل غوفوركوف:

ـ وأين نوجه بصرنا فى الوقت الحاضر؟

ـ وجهوه إلى خط (البورتال) الأيمن أو الأيسر أو الأعلى. ولا تخافوا من ألا يرى المتفرج عيونكم. إذ أنها، عندما يكون ذلك ضروريا، سوف تتحول من تلقاء نفسها ناحية الموضوع المتخيل الذى يفترض أنه موجود فى تلك الناحية من الأضواء الأمامية. ولسوف يتم ذلك تلقائيا، وبصورة حدسية صحيحة. ولكن، بعيدا عن هذه الحاجة الداخلية اللاواعية، تجنبوا النظر إلى أمام، نحو الجدار الوهمى أو إلى بعيد، إلى أن يتحقق لكم صوغ التقنية السيكولوجية الضرورية من أجل ذلك ولقد استدعيت مرة ثانية، ولم أعد بعدها إلى الصف.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- حتى تفرغ تماما من الحديث عن الجانب العملى فى الانتباه الفنى، لابد من تناول هذا الانتباه باعتباره أداة تساعد فى الحصول على المادة الابداعية.

فالفنان يجب ألاّ يكون منتبها على الخشبة فحسب، بل فى الحياة اليومية أيضا. عليه أن يستجمع كيانه كله فيما يجتذبه، وأن ينظر إلى المواضيع لا كما ينظر انسان ساذج شارد اللب، بل يجب أن ينفذ إلى عمق المواضيع التى يلاحظها.

بعيدا عن ذلك سوف تبدو طريقتنا الإبداعية أحادية، غريبة عن صدق الحياة والمعاصرة ولا ترتبط بهما بأية صلة.

وهناك من الناس من خصتهم الطبيعة بقوة الملاحظة. فهم يلاحظون كل مايجرى حولهم ويطبعونه بقوة فى ذاكرتهم على غير إرادة منهم. لا بل إنهم قادرون أيضا على اختيار الأهم والأمتع والأجمل والاكثر نموذجية فيما يلاحظون. عندما نسمع هؤلاء الناس نرى ونفهم مالا يقع فى حيز انتباه الناس الآخرين الذين لايتمتعون بقوة الملاحظة، ولا يستطيعون فى الحياة النظر إلى الشئ المدرك ورؤيته، والحديث عنه بصورة معبرة.

ومن المؤسف أن الكثير من الممثلين لا يتمتعون بمثل هذا الانتباه الضرورى للفنان، القادر على ايجاد الشئ الجوهرى والمميز فى الحياة.

فى كثير من الاحيان لا يكون الناس قادرين على ذلك حتى من أجل مصالحهم البديهية الخاصة. إنهم يعجزون عن أن ينظروا ويسمعوا بانتباه بهدف معرفة صدق الحياة، ومعاملة الناس بعناية وحساسية، والابداع ابداعا فنيا صادقا. ذلك فى متناول قلة قليلة من الناس. فما أكثر الحالات التى تتألم فيها من مشهد العماوة الانسانية التى تجعل، فى بعض الأحيان، من أناس أخيار بطبيعتهم أناسا قادرين على أن يسوموا أقرباءهم سوء العذاب دون أن يكون لديهم فكرة عن ذلك، وتحوّل، فى أحيان أخرى، الاذكياء من الناس إلى أناس أغبياء لا يلاحظون مايجرى أمام أعينهم. هؤلاء الناس لا يستطيعون أن يميزوا من وجه محدثهم أو نظرته أو جرس صوته الحالة التى يتواجد فيها، ولا يستطيعون النظر بفعّالية إلى صدق الحياة ورؤية هذا الصدق الصعب، كما لا يستطيعون أن يسمعوا ويصغوا بانتباه حقيقى. لو كان فى استطاعتهم ذلك لأصبح ابداعهم أعمق وأشد رهافة وخصوبة بما لا

مقاس. ولكن لا يسعنا أن نضع فى الإنسان مالم تخصه به الطبيعة، وجل ما نستطيعه هو أن نبذل الجهد فى تطوير مالديه واستكماله مهما كان ضئيلا.

ويتطلب هذا العمل بذل جهد كبير فى مجال الانتباه، وقدرا كبيرا من الوقت والرغبة والتمارين المنتظمة.

كيف يمكن تعليم الممثلين الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة التنبه لما تقدمه لهم الطبيعة والحياة، ورؤية ذلك كله؟

إنهم يحتاجون، قبل كل شئ، إلى أن نشرح لهم كيف ينظرون إلى الشئ الجميل بصورة رئيسية ويرونه، كيف يسمعونه ويصغون إليه، لا أن يكتفوا بملاحظة الشئ القبيح.

فالاشياء الجميلة تسمو بالروح وتثير فيها أنبل المشاعر التى تترك فى الذاكرة الانفعالية وغيرها من الذاكرات آثارا عميقة لا تمحى. ليس أجمل من الطبيعة. فتمعنوا فيها بأكبر قدر ممكن من الانتباه. خذوا فى البداية زهرة، أو ورقة شجر، أو عنكبوتاً أو رسماً تركه الصقيع على زجاج، فذلك كله من مؤلفات فن الطبيعة هذا الفنان الأعظم. حاولوا أن تحددوا بالكلمات ما يعجبكم فيها. ولسوف يرغم ذلك الانتباه على التعمق فى الموضوع الملاحظ بصورة أقوى، والأرتباط به بعلاقة تمتاز بالوعى والنفاذ إلى الجوهر لدى تقويمه. لا تأنفوا أيضا من الجوانب القاتمة فى الطبيعة. ولا تنسوا فى هذا المجال أن فى الظواهر السلبية ماهو ايجابى، وأنه كما يوجد الجميل فى أقبح الأمور. كذلك يوجد القبيح فى الشئ الجميل. فهذا الأخير لا يخاف القبيح، بل يتجلى به على نحو أفضل.

ابحثوا عن الجميل والقبيح معا وحددوهما بالكلمات، تعلموا رؤيتهما وكونوا قادرين على ذلك. بعيدا عن ذلك، سيكون تصوركم عن الجميل أحادى الجانب مفرطا فى حلاوته، متكلفا فى جماله وعاطفيته، وهذا شئ خطر على الفن.

بعد ذلك انطلقوا إلى بحث مماثل فى مؤلفات الفن، كالأدب والموسيقا والتحف والأشياء الجميلة، وفى كل ماتقع عليه عيونكم ويساعدكم على تنمية ذوق رفيع لديكم، وعلى زرع حب الجميل فى نفوسكم.

ولكن لا تفعلوا ذلك بعين محلل باردة وأنتم تمسكون بقلم رصاص بأيديكم. فالفنان الأصيل يضطرب بما يجرى حوله، وتستهويه الحياة موضوع دراسته وأشواقه، ويشرق متعطشا بما يرى، ويحاول أن يطبع ما يتلقاه من خارجه ليس كاحصائى، بل كفنان،

فيسجله في قلبه لا في دفتر مذكراته وحسب، فما يحصل عليه الفنان ليس مادة بسيطة، بل مادة ابداعية حية نابضة بالحياة.

باختصار: لا يجوز أن نعمل في الفن بطريقة باردة، فنحن نحتاج إلى درجة معينة من التسخين الداخلي والانتباه الشعوري. ويتعلق هذا أيضا بعملية البحث عن مادة الابداع. فعندما يبحث النحات. مثلا، عن قطع الرخام ويتفحصها ليخلق من احداها تمثال (فينيرا) فان هذا البحث يثيره. فهو يشعر مسبقا بجسد خلقه المقبل في هذه المسحة أو تلك، أو في ذلك العرق أو ذاك من عروق الصخر. وعندنا أيضا، نحن فناني المسرح، يكمن الولع في أساس عملية الحصول على المادة الإبداعية. ولا يستثني ذلك، طبعا، النشاط الذهني الهائل. ولكن ألا يمكن التفكير بحرارة؟ وغالبا ما تساعد الحادثة التي تقع في الحياة على استثارة الانتباه بصورة طبيعية وبقوة، عندئذ يصبح المرء حتى وان كان شارد الفكر شخصا قوي الملاحظة. وسأروي لكم في هذا الصدد حادثة وقعت لي:

قمت بزيارة عمل لأحد الكتاب الشهيرين الذين أحبهم. وعندما اقتادوني إلى مكتبه تسمرت على الفور من شدة الذهول: فقد تكدست طاولة الكتابة بالمخطوطات والاوراق والكتب التي كانت تدل على عمل ابداعي انكب عليه الشاعر منذ وقت قريب. وإلى جوار الطاولة كدس طبل تركي كبير، ونقّاريات، ومترددة(ترومبون) ضخمة، ومنصات أوركسترالية لم يتسع لها المكان في غرفة الضيوف المجاورة، لقد حشرت جميعها في غرفة المكتب عبر بابها الضخم ذي الدرفتين المفتوحتين على مصراعيها. كما سادت الفوضى الغرفة المجاورة حيث دفع الاثاث الى الحائط بعدم انتظام، وغصت الساحة المحررة بالمنصات.

وفكرت: «هل يعقل أن يبدع الشاعر هنا، في هذا الوضع، تحت قرع الطبول والنقاريات والمترددات(ترومبونات) ؟ «أليس هذا اكتشافا مفاجئا في استطاعته أن يجتذب انتباه أقل الناس قدرة على الملاحظة، ويدفعهم الى فعل شئ ما يساعدهم على فهم هذه الأحجية واستيضاحها. لهذا، ليس من المدهش أن يشتد انتباهي، ويبدأ بالعمل بطاقته كلها.

ليت الفنانين يولون حياة المسرحية وأدوارها ذلك الاهتمام القوي الذي أوليت به ما كان يجري في منزل كاتبي المفضل! ليتهم يتعمقون دائما بمثل قوة الملاحظة تلك فيما يجري حولهم في الحياة الواقعية!، لكننا عندئذ، أغنياء جداً بمادتنا الابداعية! ولجرت عملية البحث عن هذه المادة في ظروف مناسبة للفنان الأصيل.

ويجب ألا ننسى أن عملية الملاحظة لا تكون صعبة عندما يستقطب الواقع المحيط بنا انتباهنا ويجعلنا نهتم به تلقائيا. عندئذ، يتم كل شيء من تلقاء نفسه وبصورة طبيعية. ولكن، ما العمل عندما لا نجد ما يلهب الفضول أو يستثيره ويدفعنا الى طرح الاسئلة والتخمين والبحث فيما نرى!

تصوروا، مثلا، أنني لم أجد نفسي في شقة الكاتب الشهير في يوم التدريب على الاوركسترا، بل في وقت عادي تكون فيه المنصات قد أخرجت وأعيد الاثاث الى مكانه. لوجدت في شقة كاتبي المفضل وضعا عاديا يكاد يكون مبتذلا، ولما خاطب هذا الوضع مشاعري في شيء للوهلة الأولى، ولما أثار عندي الانتباه والفضول والخيال، ولما دفعني إلى طرح الأسئلة والتخمين والمراقبة والبحث.

في هذه الحالة يصبح ضروريا اما أن نتمتع بقوة ملاحظة فطرية استثنائية وبانتباه حاد يساعداننا على ملاحظة الملامح والعلامات النموذجية التي تكاد تكون مستعصية على الالتقاط في حياة الناس، أو بوسيلة تقنية غير مباشرة تساعدنا على ايقاظ الانتباه النائم.

بيد أن المعطيات الفطرية الاستثنائية هي خارجة عن ارادتنا ولا تتعلق بنا. ولا يبقى أمامنا سوى الوسيلة التقنية التي ينبغي العثور عليها أولا، ومن ثم معرفتها والاضطلاع بها. استخدموا في الوقت الحاضر ماجرى امتحانه وعرفتموه جيدا في التجربة العملية. اني أتكلم عن عملية حفز الخيال التي ساعدتكم، في حينها، على استثارة الخيال عندما يكون عاطلا عن الفعل. هذه الوسيلة توقظ الانتباه، وتخرجنا من وضع المراقب البارد الذي يتأمل حياة غريبة عنه، وترفع من درجة تسخيننا الإبداعي.

اطرحوا على أنفسكم الأسئلة، كما كنتم تفعلون سابقا، وأجيبوا عليها بصدق واخلاص: من تراقبون، وماذا يجري، ومتى، وأين، ولماذا، ومن أجل أي شيء؟ حددوا بالكلمات ماترونه جميلا ونموذجيا في الشقة، وفي الغرفة، وفي الاشياء التي تسترعي انتباهكم، حددوا أكثر مايميز قاطني الشقة، والغرض من الغرفة والأشياء. اطرحوا على أنفسكم الأسئلة وأجيبوا عليها: ترى، لماذا وضع الأثاث أو هذه الأشياء أو غيرها هكذا وليس على نحو آخر؟ ترى، إلام يشير ذلك من عادات القاطنين وطباعهم؟ وإذا ما طبقنا ذلك على حادثة زيارتي الكاتب المحبوب، التي أتيت على ذكرها منذ قليل، فيمكنكم أن تسألوا أنفسكم على سبيل المثال:

«لماذا ألقى بالقوس والوشاح التركى والدف على الأريكة؟ من يشتغل هنا بالرقص والموسيقا؟ ترى هل هو صاحب البيت نفسه أم أحد ما معه؟ »وللاجابة على هذا السؤال، لابد لكم من العثور على هذا المجهول «أحد ما» . كيف تعثرون عليه؟ بمساعدة الاسئلة والتحريات والتخمين! فمن القبعة النسائية الملقاة على الأرض فى استطاعتنا أن نفترض وجود امرأة فى الشقة. ويؤكد ذلك الصور الملقاة على طاولة الكتابة، والمثبتة فى الاطر التى وضعت فى زاوية الغرفة أثر الوصول إلى الشقة منذ وقت قريب ولما تعلق بعد على الجدران. جربوا أيضا أن تنظروا فى بعض (الألبومات) . المبعثرة على المناضد، ولسوف تجدون كثيرا من الصور الفوتوغرافية الملتقطة لامرأة ما بعينها. وهى تبدو جميلة فى بعض هذه الصور وغير جميلة ومغرية فى بعضها الآخر. بيد أنها فى جميع هذه الصور غير عادية. وهذا يكشف لكم السر، ويدلكم على ذلك الشخص الذى توجه حياة المنزل حسب أهوائه. والذى يشتغل هنا بالرسم والرقص وقيادة الجوقة. ولسوف يوحى لكم التخمين وطرح الأسئلة وما يشاع حول الكاتب الشهير بالكثير. فأنتم تعلمون من ذلك أن الكاتب الشهير مغرم بتلك المرأة التى يستوحيها فى رسم جميع بطلات مسرحياته ورواياته وقصصه. ولربما يخيفكم أن تشوه المادة التى تحصلون عليها من التخمين والاضافة والابتداع، والتى سيترتب عليكم الأخذ بها، تلك المادة التى حصلتم عليها من الحياة؟ لا تخافوا من ذلك! فكثيرا ماتجعل هذه الإضافات الخاصة، (اذا ما آمنتم بها) المادة المأخوذة من الحياة أكثر حدة.

وللتأكيد على هذه الفكرة أسوق لكم الحادثة التالية: رأيت ذات مرة، وأنا أراقب المارة فى أحد (البولفارات) امرأة طاعنة فى السن، سمينة، هائلة الحجم، تتنزه وهى تقود عربة أطفال صغيرة وضع فيها قفص فيه سميلى بدلا من طفل. وأغلب الظن أن هذه المرأة العجوز التى مرت قد وضعت حملها فى العربة حتى لا تحمله بيديها. بيد أنى رغبت فى رؤية الواقع على نحو مختلف، وقررت أن العجوز قد دفنت أطفالها واحفادها جميعا، ولم يبق لديها فى الدنيا كلها سوى هذا السميلى فى القفص، وهو الكائن الحى الوحيد العزيز عليها، ولهذا فهى تتنزه معه الآن فى (البولغار) مثلما كانت تتنزه هنا منذ مدة قريبة مع آخر حفيد لها كانت تحبه. لم لا أطبع ملاحظاتى فى الذاكرة على هذه الصورة بالذات؟ فأنا لست موظف إحصاء يحتاج إلى دقة المعلومات التى يجمعها. بل فنان يعنى بالانفعال الابداعى.

إن المشهد الذى رسمته من الحياة وصبغته بخيالى الخاص يعيش فى ذاكرتى حتى الآن وينزع للظهور على الخشبة.

وبعد أن تتعلموا التمعن فى الحياة المحيطة لكم والبحث عن مادة ابداعية فيها، يجب أن تقبلوا على دراسة المادة الاهم التى يقوم على أساسها فننا بصورة رئيسية. وأعنى تلك العواطف التى نحصل عليها من اتصالنا الشخصى المباشر - من الروح إلى الروح - بالمواضيع الحية، أى الناس.

ونعتبر المادة الانفعالية ذات قيمة خاصة لأننا نشكل منها «حياة النفس الانسانية» فى الدور حيث يعتبر خلق هذه الحياة هدفا اساسيا فى فننا. والحصول على هذه المادة أمر صعب لأنها مادة غير مرئية ومتملصة، ولا يمكن تحديها أو الاحساس بها الا بصورة داخلية.

حقا ينعكس كثير من المعاناة الروحية غير المرئية فى ايحاء الوجه، وفى العينين والصوت والالقاء والحركات، وفى جهازنا الفيزيولوجى كله، وهذا يجعل مهمة المراقب أخف وطأة بيد أن فهم الجوهر الانسانى حتى فى هذه الاحوال لا يعتبر سهلا، لأن الناس نادرا ما يفتحون صدورهم ويكشفون عن ذات أنفسهم كما هى عليه فى حقيقة الأمر. إن الناس يخفون معاناتهم فى أغلب الأحيان، وفى هذه الحالة يخدع القناع الخارجى المراقب ولا يساعده ويصبح تخمين الشعور الكامن خلف القناع أمرا صعبا.

ولما تصغ تقنيتنا السيكولوجية بعد وسائل تسهّل من تنفيذ جميع العمليات المذكورة، ولا يبقى أمامى سوى الاقتصار على تقديم بعض النصائح العملية التى تقدم بعض العون فى حالات معينة. ومفاد هذه النصائح هو أنه عندما يتكشف لكم عالم الانسان الداخلى موضوع الملاحظة عبر تصرفات هذا الانسان وأفكاره واندفاعاته وتحت تأثير ما تطرحه الحياة من ظروف، تابعوا هذه التصرفات بانتباه وادرسوا تلك الظروف وقارنوها مع غيرها، اسألوا أنفسكم: «لماذا أقدم هذا الشخص على هذا التصرف أو ذاك، وما الذى كانت تنطوى عليه أفكاره؟» .

استخلصوا النتيجة من ذلك كله وحددوا علاقتكم بالموضوع الذى تلاحظونه. ثم حاوبر، بمساعدة هذا العمل كله فهم التكوين النفسى لدى هذا الشخص.

إذا ما نجح الفنان فى ذلك نتيجة الملاحظة العميقة الطويلة والبحث سوف يحصل على مادة ابداعية جيدة.

ولكن يحدث أن تستعصى على ادراكنا الحياة الداخلية لدى شخص ما نلاحظه، ولا تكون هذه الحياة الا فى متناول الحدس وحده. فى هذه الحالة، سوف نضطر إلى التغلغل فى مكامن هذه النفس والبحث عن مادة الابداع فيها بمساعدة ملامس شعورنا اذا صح القول.

فى هذه الحالة نحن نتعامل مع انتباه من منشأ لا شعورى وهو أدق أنواع الانتباه وقوة الملاحظة. ولا تعتبر قوة نفاذ انتباهنا العادى كافية لتحقيق عملية البحث عن المادة الابداعية فى نفوس انسانية حية غير نفوسنا.

ولو أنى رحت أؤكد لكم أن تقنيتنا السيكولوجية التمثيلية قد تم صوغها صوغا كافيا لاتمام هذه العملية لما قلت الحق، ولما حمل هذا الخداع فائدة عملية لنا.

وليس أمامنا سوى الاعتماد على الفطنة الحياتية والتجربة الانسانية والحساسية والحدس فى عملية البحث الصعبة عن مادة انفعالية مرهفة تستعصى على وعينا.

ولسوف ننتظر ريثما يساعدنا العلم فى العثور على مدخل تطبيقى عملى لفهم نفوس الناس الآخرين، ودراسة السيكولوجيا وعلم الطباع، فلربما يقدم ذلك لنا العون فى صوغ وسائل البحث عن المادة الابداعية اللاواعية ليس فى الحياة الخارجية بنا وحسب، بل فى حياة الناس الداخلية أيضا.

٦ـ تحرير العضلات

إليكم ما حدث:

دخل أركادى نيكولايفتش الصف وطلب أن نصعد، مالوليتكوفا وفيونتسوفا وأنا، خشبة المسرح، وأن نعيد أداء أتود احتراق النقود. وشرعنا فى الاداء.

ولقد سار كل شيء فى البداية سيرا حسنا. ولكننى عندما اقتربت من الجزء المأساوى فى الأتود شعرت بأن شيئا ما فى داخلى أخذ يضطرب، ثم أصابه الاحباط وراح ينكمش فى مواضع مختلفة من روحى فانتابنى الغيظ. وقررت «ألا أتراجع»، فرحت أضغط على شيء ما، ظهر أنه منفضة سجائر زجاجية، كيما أمد نفسى بالعون من الخارج. وكنت كلما أضغط بقوة أكبر، يزداد الضغط على صماماتى الروحية، وبالعكس كلما ازداد الضغط على هذه الصمامات، تعاظمت قوة ضغطى على المنفضة. وفجأة تصدع شيء ما وانكسر. وأحسست بألم وخّاذ حاد، وبسائل دافيء أخذ يبلل يدى. لقد اصطبغت الورقة البيضاء الملقاة على الطاولة وكذلك أكمام سترتى بلون أحمر، والدم راح ينفر من يدى.

وأصابنى الذعر فشعرت بدوار فى رأسى ودخت. ولا أعرف إن كان قد أغمى على أم لا بعد ذلك. فأنا أتذكر الهرج والمرج ورحمانوف وتورتسوف. فقد كان أحدهما يضغط على يدى بصورة موجعة والآخر يعصبها بحبل. ولقد اقتادونى فى البداية، ثم حملونى ورحت أشعر بأنفاس غوفوركوف فوق أذنى وهو يلهث من ثقل الحمل. ولقد ترك اهتمامه هذا أثرا بالغا فى نفسى. أتذكر أيضا بصورة ضبابية الطبيب وما سببه لى من ألم. وبعد ذلك اعترانى مزيد من الضعف.. ثم أصبت بدوار.. ويبدو أنه أغمى على.

ومن البديهى، مع انقطاع حياتى المسرحية المؤقتة، أن أنقطع عن التسجيل فى دفتر المذكرات الذى لا محل فيه لحياتى الخاصة، لا سيما عندما تقتصر هذه الحياة على التمدد الممل الرتيب فى السرير.

.. .. عام(..) ١٩

زارنى اليوم شوستوف، ونقل إلىّ بصورة واضحة تماما ما جرى فى الحصص الدراسية.

لقد قال تورتسوف:

«سنضطر إلى الاخلال بانتظام البرنامج الدقيق وترابطه النظرى، فنتطرق، قبل الأوان، لمسألة مهمة من مسائل العمل الفنى هى عملية تحرير العضلات.

إن موضع هذه المسألة الطبيعى هو فى المكان الذى سيجرى فيه الحديث عن التقنية الخارجية، أى إعداد الجسم. بيد أن الوقائع تشير باصرار إلى ضرورة التطرق لهذه المسألة الآن، فى بداية البرنامج فى أثناء الحديث عن التقنية الداخلية، أو بالأحرى التنقية السيكولوچية.

ليس فى استطاعتكم أن تتصوروا مقدار الضرر الذى يلحقه التشنج العضلى والتقلص الجسمانى بالعملية الابداعية. فاذا ما نشأ هذا التشنج فى الجهاز الصوتى فان الناس، وإن كانوا يتمتعون بالفطرة بأصوات جميلة، تبح أصواتهم وتجش، لا بل يصل الأمر عندهم إلى حد فقدان القدرة على الكلام فى بعض الأحيان. وإذا ما استقر التشنج فى القدمين يمشى الممثل تماما كمن أصيب بشلل. وإذا أصاب الذراعين يعتورهما الخدر وتبدوان أشبه بعصى وترتفعان كما يرتفع حاجز الطريق. وتصيب مثل هذه التقلصات والتشنجات وما يترتب عليها العمود الفقرى أو الرقبة أو الكتفين، وهى فى كل حالة تشوه الفنان بطريقتها الخاصة وتعيقه عن الاداء. ولكن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها الوجه. اذ تلويه وتصيبه بالشلل وتجعل تعبيره جامدا كأنه الصخر. عندئذ تجحظ عينا الفنان، ويكسب تشنج العضلات وجهه تعبيرا لا يبعث على السرور، ولا يناسب ذلك الشعور الذى يعتلج فى داخله. وقد يظهر التقلص فى الحجاب الحاجز، وفى العضلات الأخرى التى تساعد فى التنفس فيخل بانتظام هذه العملية ويسبب قصر النفس هذه الظروف جميعا لا يمكن إلا أن تترك آثارها المضرة على المعاناة، وعلى تجسيد هذه المعاناة الخارجى، وعلى حالة احساس الفنان العامة.

هل تريدون أن تتأكدوا من أن التوتر الفيزيولوجي يصيب نشاطنا وفعاليتنا كلها بالشلل، وأن توتر العضلات يقيد حياة الانسان السيكولوجية؟ لنقم اذن بتجربة: «انظروا، ينتصب هناك على الخشبة(بيانو). فحاولوا أن ترفعوه».

ورفع الطلاب، كل بدوره، (البيانو) الثقيل من احدى زواياه بتوتر فيزيولوجي كبير.

وكان تورتسوف يطلب منهم:

«اضرب بسرعة وأنت ترفع البيانو ٣٧و٩! ألا تستطيع؟ تذكر إذن المخازن التى تقع فى شارعنا ابتداء من زاوية انعطافه. وليس فى استطاعتك أن تفعل هذا أيضا؟ غن لى اذن أغنية عاطفية من«فاوست» لا تستطيع أيضا؟ حاول أن تتذكر طعم(السوليانكا) بالكلاوى، أو أن تتذكر احساسك عندما تلمس قطعة من القطيفة الحريرية أو تشتم رائحة شيء محترق».

ولتنفيذ مهمة تورتسوف هذه كان الطالب ينزل(البيانو) الذى يرفعه من إحدى زواياه بتوتر شديد نظرا لوزنه، ثم يسترد أنفاسه، ويبدأ يتذكر الاسئلة ويحاول استيعابها ومن ثم يأخذ بالرد عليها الواحد بعد الآخر مستدعيا فى نفسه الاحاسيس المطلوبة.

وأجمل تورتسوف القول:

«على هذا، فأنتم، للاجابة على أسئلتى، كنتم بحاجة إلى انزال(البيانو) وارخاء عضلاتكم، لتستسلموا بعد ذلك فقط لذكرياتكم.

ألا يوضح ذلك أن التوتر العضلى يعرقل العمل الداخلى والمعاناة بشكل خاص. فما دام ثمة توتر فيزيولوجي لا يمكن أن يجرى الحديث عن مشاعر مرهفة صحيحة، أو حياة روحية سليمة فى الدور. لهذا ينبغى أن نشيع النظام فى عضلاتنا قبل البدء فى عملية الإبداع فلا تقيد حرية الفعل. إن لم نفعل ذلك، سنصل إلى ما جرى الحديث عنه فى كتاب«حياتى فى الفن» . حيث يحكى كيف أن أحد الفنانين من جراء توتره على الخشبة، شد قبضته، وغرز أظافره فى كفيه، وأطبق بشدة على أصابع قدميه، وضغط عليها بثقل جسمه كله.

كما أن الكارثة التى وقعت لنازنافوف تعطيكم مثالا جديدا آخر أقدر على الإقناع! فلقد تضرر نازفانوف نتيجة خرقه قوانين الطبيعة وقسرها. ونحن نأمل أن يمثل المسكين الى الشفاء بسرعة، وأن تكون المصيبة التى حلت به عبرة له ولكم فيما لا ينبغى أن تفعلوه على الخشبة مطلقا، وفيما ينبغى أن تضعوه حدا فى أنفسكم على الدوام».

وسألت:

ـ وهل هذا ممكن، أقصد أن نتخلص من التقلصات والمخاضات الفيزيولوجية تخلصا نهائيا؟ ماذا قال أركادى نيكولايفتش حول هذا الموضوع؟

ـ لقد ذكرنا أركادى نيكولايفتش بما جاء فى كتاب«حياتى فى الفن» بصدد الممثل الذى تضرر من جراء التوتر العضلى الشديد. فلقد صاغ هذا الفنان فى نفسه عادة المراقبة الذاتية الآلية المستمرة. حتى أصبحت عضلاته تسترخى من تلقاء نفسها، وتتحرر من التقلص الزائد فور تخطيه عتبة المنصه. ولقد كان يحدث معه الشئ نفسه فى لحظات الإبداع الصعبة على الخشبة.

وغبطت هذا الممثل السعيد:

ـ ما أعجب هذا!:

وأردف باشا يتذكر ما قاله تورتسوف:

«ولكن ليس التشنج العضلى وحده ما يخلّ بعمل الفنان الصحيح، بل إن فى استطاعة أقل تقلص يحدث فى أى موضع لا تعثر عليه فى نفسك أن يصيب الفن كله بالشلل على الفور».

واليكم مثالا من الممارسة العملية يؤكد هذا القول. لم تكن إحدى الممثلات من ذوات الموهبة والحيوية الداخلية الرائعة تعثر دائما على التقلصات التى كانت تصيبها. كانت تنجح فى ذلك فى بعض الحالات النادرة العريضة فقط. ولكنها فى أغلب الاحيان كانت تستبدل الشعور بتوتر جسمانى عادى (أو كما يقولون عندنا «بمزيد من بذل الجهد»). ولقد جرى العمل معها كثيرا على ارخاء عضلاتها، وتم التوصل إلى نتائج مرضية فى هذا الصدد، بيد أن هذا أيضا لم يكن يساعدها الاّ بقدر معين. وذات مرة لاحظوا بمحض المصادفة أن أحد صاحبى الممثلة كان يصيبه بعض التوتر فى المواضع الدرامية. فاقترحوا عليها أن تصوغ فى نفسها عادة آلية تلازمها لدى الانتقال إلى المواضع الصعبة من الدور، وهى إزالة كل توتر من الوجه والوصول بهذا الاخير إلى التحرر الكامل. وعندما نجحت فى ذلك، زال توتر الجسم كله من تلقاء نفسه. وبدت وكأنها ولدت من جديد. فقد أصبح جسمها خفيفا ومعبرا، ووجهها نابضا بالحركة التى تعبر عن معاناة حياة دورها الروحية بوضوح: لقد اكتسبت الشعور مخرجا حرا طليقا إلى السطح، منطلقا من مكامن اللاوعى كأنه ينطلق

من قمقمه إلى الحرية. وإذا أدركت الفنانة هذه الحرية، راحت تسكب ماتجمع فى روحها لتصل بذلك إلى مشارف الالهام».

.. .. عام (..) ١٩

لقد أكد أومنوفيخ الذى زارنى اليوم أن تورتسوف يعتقد بعدم امكانية التحرر من التوترات الزائدة تحررا كاملا. لا بل ان مهمة كهذه لاتبدو مستحيلة التحقيق فحسب، بل زائدة أيضا. بيد أن شوستوف الذى يستشهد أيضا بكلمات تورتسوف، يؤكد أن ارخاء العضلات أمر ضرورى ويجب أن يتم بصورة دائمة سواء على الخشبة أو فى الحياة العادية. والا فان فى استطاعة التشنج والتقلص أن يبلغا حدا يقضيان معه على الشعور الحى فى مهده لحظة الابداع.

فكيف نوفق بين هذا التناقض: عدم امكانية ارخاء العضلات ارخاء تاما، وضرورة ارخائها؟ وأجاب شوستوف، الذى عرّج على بعد أومنوفيج، عن هذا التساؤل قائلا:

- «لا مفر من حدوث التوترات العضلية عند العصبيين من الناس فى جميع لحظات الحياة وكل ممثل، بصفته بشرا، سيكون عرضة للتوتر دائما أثناء الاداء العلانى أمام الجمهور، فما أن يقلل الممثل من التوتر فى ظهره حتى يظهر فى كتفه، وعندما يتخلص منه فى الكتف يفاجأ به وقد قفز إلى حجابه الحاجز، وهكذا دواليك حيث تنشأ التقلصات العضلية فى هذا الموضع أو ذاك. ولذلك ينبغى النضال دون كلل ضد هذا العيب. يستحيل القضاء على الشر، بيد أن النضال ضده لابد منه. ويمكن هذا النضال فى تطوير المشرف أو الرقيب فى أنفسنا.

ومهمة الرقيب صعبة: إذ أن عليه أن يلاحظ دونما كلل، سواء فى الحياة أو على الخشبة، ضرورة عدم ظهور أى توتر زائد أو تقلصات عضلية فى أى موضع من أجسامنا. كما أن عليه أن يتخلص من هذه التقلصات فى حال وجودها. ويجب الوصول بعملية التحقق الذاتى هذه والتخلص من التوتر الزائد درجة الاعتياد الآلى اللاواعى. كما يجب تحويلها إلى عادة مألوفة وحاجة طبيعية ليس فى اثناء لحظات الدور الهادئة، بل فى لحظات الاستثارة العصبية والجسمانية العالية بصفة خاصة.

وقلت مستفهما:

- كيف؟! هل ينبغى ألا تتوتر عضلاتنا فى لحظات الاستثارة؟!

وأكد شوستوف:

ـ ليس ألا تتوتر وحسب، بل أن نرضيها قدر الامكان أيضا.

واستأنف باشا قائلا:

ـ ولقد قال أركادى نيكولايفتش: فى لحظات الاستثارة القوية، تتوتر عضلات الممثلين توترا أقوى بسبب بذلهم مجهودا زائدا. ونحن نعرف كيف ينعكس ذلك على عملية الابداع. لهذا ، ولكى لانضل طريقنا فى لحظات الاستثارة القوية، ينبغى أن نولى تحرير عضلاتنا من التوتر اهتماما خاصا وأن نسعى إلى تحريرها تحريرا تاما.

ويجب أن تصبح ملكة التحقق الذاتى والنضال المستمر ضد التوتر حالة الممثل الطبيعية على الخشبة. ويجب التوصل إلى ذلك بمساعدة تمارين دائمة وتدريب منتظم.

يجب أن نصل إلى درجة تصبح معها عادة ارخاء العضلات فى لحظات الاستثارة القوية أقرب إلى المعتاد من الميل إلى التوتر.

ـ وهل هذا ممكن؟!

ـ يؤكد أركادى نيكولايفتش بأن ذلك ممكن. فقد قال: «ليظهر التوتر اذا لم نستطع تجنبه، ولكن لتظهر معه على الفور ملكة الرقيب لدينا.

سنضطر، طبعا، فى البداية، فى أثناء صوغ العادة الآلية، إلى أن نعطى الرقيب كثيرا من تفكيرنا، وأن نوجه عمله، ولسوف يصرف ذلك انتباهنا عن عملية الابداع. أو السعى اليه على الاقل، ظاهرة طبيعية. وينبغى صوغ هذه الملكة يوميا وبشكل منتظم ليس فى أثناء الدرس والتمارين المنزلية فحسب، بل فى الحياة الواقعية خارج حدود الخشبة أيضا، أى عندما يرقد الممثل إلى النوم، وعندما ينهض، ويتناول غداءه، ويتنزه، ويعمل، ويستريح. باختصار فى أثناء لحظات تواجده كلها. يجب أن ندخل الرقيب العضلى إلى طبيعتنا الجسمانية، وأن نجعله طبيعة ثانية لنا. عندئذ فقط، سوف يساعدنا فى لحظة الإبداع. أما اذا لم نعمل على تحرير عضلاتنا سوى فى أثناء ساعات أو دقائق نخصصها لهذا الغرض، فاننا لن نحصل على النتيجة المطلوبة، لأن هذه التمارين المحددة زمنيا غير قادرة على صوغ عادات يمكن الوصول بها إلى درجة التعود الآلى الصادر عن اللاوعى».

وعندما أبديت الشك فى امكانية تحقق ماشرحه لى شوستوف. جاء هذا بتورتسوف نفسه مثالا على ذلك. فقد ظهر أنه في سنوات نشاطه الفنى المبكرة، كانت تصل التوترات العضلية لديه، فى الحالة العصبية العالية، حدا تقترب فيه من التشنج. ولكن بعد أن صاغ فى نفسه ملكة الرقيب الآلى أخذ ينشأ لديه، فى أثناء الحالة العصبية العالية تلك، ميل ليس إلى التوتر، بل على العكس، إلى ارخاء العضلات.

ولقد زارنى اليوم أيضا رحمانوف العزيز. فحمل إلىّ تحية أركادى نيكولايفتش وقال إن هذا الأخير قد كلفه بأن يعرض علىّ القيام بأحد التمارين قائلا:

«ما من شئ يفعله نازفانوف الآن مادام راقدا فى فراشه. لهذا دعه يجرى هذا التمرين. انه أفضل عمل مناسب له فى الوقت الحاضر.

ويتلخص التمرين فى الاستلقاء على الظهر فوق أرضية صلبة مسطحة (كأرضية الغرفة مثلا)، وملاحظة مجموعات العضلات التى تتوتر دونما حاجة إلى ذلك.

ويمكننا فى أثناء ذلك، من أجل أن ندرك أحاسيسنا الداخلية ادراكا أوضح، أن نحدد بالكلمات مواضع التقلص فنقول لأنفسنا: «انى أحس تقلصا فى كتفى، أو فى عنقى، أو فى لوح الكتف، أو فى حقوى».

وعلى هذا كان ينبغى ارخاء التوترات التى جرت ملاحظتها، والبحث عن توترات جديدة فى أثناء ذلك.

ولقد حاولت القيام بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف. الا أننى قمت به فوق فراشى اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض الصلبة.

وبعد أن حررت العضلات المتوترة وأبقيت على العضلات التى بدت لى أنها ضرورية ويجب أن يعتمد عليها ثقل جسمى، أخذت أعدد له هذه الأماكن:

«لوحا الكتفين وأسفل الحبل الشوكى».

ولكن رحمانوف اعترض قائلا:

ـ يعلمنا الهندوس أنه يجب التمدد مثلما يفعل الاطفال والحيوانات.

مثل الحيوانات، ياعزيزى!

ولقد ردد هذا القول لتأكيده، ثم أردف قائلا: كن واثقا من ذلك! وشرح أركادى نيكولايفتش ضرورة ذلك. فظهر أنه إذا ما وضعنا طفلا أو قطة على بعض الرمال لكى يستريحا أو يناما، ثم رفعناهما بعد ذلك بحذر فسنجد آثار جسمهما كله مرسومة على الرمل. ولكن اذا قمنا بالتجربة نفسها مع انسان بالغ فسنجد على الرمل آثار اللوحين وأسفل الحبل الشوكى. أما أجزاء الجسم الاخرى فستلامس الرمل بصورة أضعف ولن تترك آثارها عليه بفضل توتر العضلات المزمن الدائم الذى تعودنا عليه.

يتعين علينا التحرر من كل توتر عضلى لمضاهاة الأطفال فى تمددهم، والحصول على شكل الجسم في الرمل الناعم. وتعطى هذه الحالة أفضل استراحة للجسم، حيث يمكننا خلال نصف ساعة أو ساعة واحدة أن نجدد نشاطنا أكثر مما نستطيع ذلك فى ظروف أخرى خلال ليلة كاملة. ليس من قبيل العبث أن يلجأ قادة القوافل إلى مثل هذه الوسائل. فهم لا يستطيعون أن يمكثوا طويلا فى الصحراء، ويضطرون إلى التقليل من وقت نومهم إلى أقصى حد. فيعوضهم تحرير الجسم تحريرا تاما من التوتر العضلى عن ديمومة الاستراحة، ويرمم كيانهم المتعب.

ويستخدم ايفان بلا تونوفيتش هذه الوسيلة بين فترتى حصصه النهارية والمسائية يوميا. فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل. ولولا فترة الراحة هذه لعجز عن النهوض بالعمل الملقى على عاتقه.

وعلى اثر خروج ايفان بلا تونوفيتش دعوت قطاً إلى الحجرة، ووضعته فوق أنعم وسادة ناعمة من وسائد الأريكة، فضغط عليها بجسمه كله. لقد قررت أن أتعلم منه كيف أستلقى وأستريح مسترخى العضلات.

يقول أركادى نيكولايفتش: «على الممثل أن يتعلم كل شئ من البداية مثل طفل رضيع: يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يمشى وكيف يتكلم.. الخ. ونحن نستطيع أن نقوم بذلك كله فى الحياة العادية. ولكننا نفعل ذلك، فى أغلب الأحيان، بصورة سيئة، ليس وفق ماتقرره الطبيعة. يجب أن ننظر ونمشى ونتكلم على الخشبة على نحو مختلف أفضل مما فى الحياة العادية، أكثر اعتيادية وأقرب إلى الطبيعة: أولا، لأن العيوب تظهربوضوح أكبر عندما نسلط عليها أضواء المسرح، وثانيا، لأن هذه العيوب تؤثر على حالة الممثل العامة على الخشبة».

وبديهي أن هذه الكلمات التي كنت أستذكرها تتعلق بالاستلقاء، وهذا هو سبب استلقائنا الآن ـ القط وأنا ـ على الاريكة. لقد أخذت أراقب طريقة نومه وأحاول أن أقلدها. بيد أن الاستلقاء دون أن تتوتر عضلة واحدة وتلمس بجسمك كله السطح الذى تستلقى عليه ليس بالأمر السهل. لن أقول إن ملاحظة هذه العضلة أو تلك من العضلات المتوترة وتحديدها كان أمرا صعبا، كما أن تحرير العضلات من التقلص الزائد لم يكن ليحتاج إلى كثير من الفطنة. بيد أن الصعوبة تكمن فى أنك ما إن تتخلص من توتر حتى يظهر فى الحال توتر ثان وثالث وهكذا إلى مالا نهاية. وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة زاد عددها. إنك تتعلم، فى أثناء ذلك، ملاحظة الأحاسيس التى لم تكن تلاحظها سابقا فى نفسك. ويساعدك هذا فى العثور على تقلصات أخرى جديدة، وكلما كثر عثورك عليها. ازداد اكتشافك لعدد كبير منها. لقد نجحت، خلال وقت قصير، فى التحرر من توتر فى منطقة الظهر والعنق. ولن أدعى بأنى شعرت بتجديد فى نشاطى الجسمانى من جراء ذلك، ولكنى، بالمقابل، أدركت كم هى كثيرة التوترات العضلية الضارة والزائدة التى لا يحتاج اليها أحد ولا تشتبه بوجودها. وأنت عندما تتذكر التقلص الغادر الذى كان يصيب حاجبك، فانك تبدأ بالخوف بجدية كبيرة من التوتر الجسمانى. ورغم أنى لم أتوصل إلى تحرير العضلات تحريرا تاما. ولكنى تلذذت سلفا بالمتعة التى سأحصل عليها عندما سأمتلك حريتى العضلية على نحو أكمل.

وتكمن الصعوبة الرئيسية فى خلطى بين الإحساسات العضلية، ولقد أفضى بى ذلك إلى أنى لم أعد أميز رأسى من يدى.

لشد ما تعبت من تمرين اليوم!

إنك لن تحصل على الراحة من هذا النوع من الاستلقاء!

... والآن، نجحت فى إرخاء أشد التقلصات قوة حين استلقائى، وفى تضييق دائرة الانتباه لتصل حدود أنفى. ولقد أمسى رأسى، فى أثناء ذلك، غائما كما لو كنت أعانى من بداية دوار، ونمت كما ينام قطى (كوتوفيتش). الظاهر أن الارخاء العضلى، وتضييق دائرة الانتباه فى آن معا، هو وسيلة جيدة لمقاومة الأرق.

.. .. عام (..) ١٩

عرّج على اليوم بوشين وحدثنى عن المران والتدريب المتواصل. فقد جعل أركادى نيكولايفتش، تنفيذا لتوجيه تورتسوف، الطلبة يتخذون مختلف الأوضاع الافقية والعمودية،

أى أوضـاع الجلوس والقـريبـة من الجلوس، وأوضـاع الوقـوف والركـوع، وذلك كل على انفـراد، أو بصـورة جـمـاعـيـة، مـسـتـخـدمين فى ذلك الكراسى أو المنضـدة أو قطع الأثاث الأخـرى. وعلى الطلبـة فى كل وضع من هذه الأوضـاع أن يلاحظوا، كـمـا فى أثناء الاستلقاء، العضلات المتوترة توترا قويا، وأن يسموها بأسمائها. ومن الواضح تماما أنه لابد من حـدوث توتر مـا فى بعض العـضـلات لدى كل وضع من هذه الاوضـاع، ويمكن السماح لهذه العضلات بأن تتوتر. ولكن ليسمح لها وحدها، وليس للعضلات المجاورة التى ينبغى أن تظل هادئة ويجب أن نتذكر أن التوترات تختلف فيـمـا بينهـا. إذ يمكن تقليص العضلة التى تعتمد عليها الوضعية بالقدر المطلوب، ولكن يمكن أيضا أن نصل بهذا التوتر إلى حدود التقلص والتشنج وهذا الجهد الزائد هو مضر جدا بالوضعية ذاتها وبعملية الابداع.

وبعد أن حدثنى بوشين العزيز عن كل ماجرى فى الصف بصورة تفصيلية، اقترح علىّ أن أقوم معه بالتمارين ذاتها. ولقد وافقت طبعا على اقتراحه رغم ضعفى وخطورة أن يتكأ الجرح بعد أن أخذ يلتئم. وهنا جرى مشهد جدير بأن يرسمه جيروم * ـ بريشته فقد تمرغ بوشين الضخم على الارض متخذا أغرب الوضعيات. وقد احمر وجهه، وأخذ يتصبب عرقا ويلهث من شدة ما كان يبذله من جهد بينما استلقيت أنا بالقرب منه بجسمى النحيل، وقامتى الطويلة، ووجهى الشاحب، ويدى المعصوبة، مرتديا منامة مخططة تشبه تلك التى يرتديها مهرجو السيرك. وما أكثر ما قمت به من شقلبات مع العزيز السمين. فقد استلقى كل منا على انفراد، واستلقينا معا، ثم اتخذنا وضعية مصارعين يتصارعان، ووقفنا كل على انفراد، ثم وقفنا معا كالتماثيل: فتارة أقف أنا بينما يستلقى بوشين مجندلا فوق الأرض، وتارة اخرى يقف هو على قدميه بينما أجثو أنا على ركبتى ـ ثم نتخذ وضعية ابتهال أو نتصور أنفسنا جنديين فى الجبهة يرميان القنابل.

ولقـد استلزمت جـمـيع هذه الاوضـاع تحـريرا مـسـتـمـرا لهـذه المجـمـوعـة أو تلك من المجموعات العضلية، ومزيدا من مراجعة الرقيب، ولقد كان يتطلب ذلك قوة انتباه مدرب تدريبا جيدا ، قادر على التوصل إلى الإحساسات الجسمانية وتمييزها وادراكها بسرعة. إن التمييز بين التوترات الضرورية وغير الضرورية فى حالة وضعية معقدة هو أصعب كثيرا مما

* (Jerom ١٨٥٩ ـ ١٩٢٧) كاتب انجليزى فكاهى.

هو فى حالة الاستلقاء، اذ ليس من السهل أن تثبت التوترات الضرورية وتتخلص من التوترات الزائدة. انك فى هذا العمل تكف عن ادراك مايجرى التحكم به وبأية وسيلة.

وعلى اثر انصراف بوشين اتجهت إلى القط. اذ ممن يجب أن أتعلم الليونة وحرية الحركة ان لم يكن منه!

انه لا يضاهى حقا! ويستحيل تقليده.

فمهما كانت الاوضاع التى اخترعتها له ـ سواء وضعته من رأسه أولا أو جعلته يرقد على جنبه أو ظهره ـ كان يتعلق إما برجل واحدة أو بأرجله الاربع دفعة واحدة أو بذنبه. ولقد كان من الممكن أن نتابع، فى جميع هذه الاوضاع، كيف كان يمرن فى البداية كالنابض ثم يسترخى فى الحال، ويتخلص بخفة غير عادية من التوترات الزائدة، ويبقى على التوترات الضرورية. كان القط (كوتوفيتش)، عندما يفهم ماهو المطلوب منه، ينسجم مع وضعيته ويعطيها من القوى بقدر ماتحتاج إليه دون زيادة أو نقصان، ثم يهدأ مستعدا للبقاء فى وضعه المستقر بقدر ما يطلب من زمن. فما أعجب قدرته الخارقة على التكيف!

وفى أثناء تجاربى مع القط (كوتوفيتش) ظهر فجأة وعلى غير انتظار.. من تتوقعون؟! وكيف يمكن تفسير أعجوبة كهذه؟!

لقد جاء غوفوركوف! ! !

ولشد ما كانت فرحتى عظيمة بمجيئة!

فلقد أخذت أحس بدفء قلبه منذ ذلك الوقت الذى شعرت بأنفاسه وهو يحملنى على ذراعيه عندما كنت أنزف دما. ولقد تكرر اليوم هذا الإحساس. لقد رأيته شخصا يختلف عما كنا نراه فى العادة، لا بل إنه، على خلاف عادته، امتدح تورتسوف، وحدثنى عن تفصيل شيق من تفاصيل حصة اليوم.

لقد تذكر أركادى نيكولايفتش، فى أثناء حديثه عن ارخاء العضلات وعن التوترات الضرورية التى تعتمد عليها وضعية الجسم، قصة من حياته الخاصة. إذ أتيح له فى روما، وفى أحد المنازل الخاصة، حضور حفل قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل الاغريقية التى وصلت إلينا محطمة بلا أذرع، أو أرجل، أو رأس، أو بجذوع مكسورة، ولم يسلم منها الا بعض أجزائها . ولقد كانت هذه السيدة الأمريكية تحاول تخمين وضعية

التمثال من أجزائه المتبقية. واضطرت، لتنهض بهذا العمل، إلى دراسة قوانين المحافظة على توازن الجسم الانساني، عن طريق تجربتها الخاصة إلى تعلم كيفية تحديد وضع مركز الثقل في كل وضعية تأخذها. لقد صاغت الأمريكية في ذاتها ملكة عجيبة في تحديد وضع مركز الثقل على الفور، ولم يكن بالإمكان إرغامها على الخروج من توازنها . فقد كانوا يدفعونها، ويقذفون بها، ويجعلونها تتعثر، وتتخذ وضعيات يخيل أنها لن تتمكن من الثبات فيها . بيد أنها كانت تخرج منتصرة دائما. لا بل إن هذا قليل. فهي على قصر قامتها، وضآلة حجمها، استطاعت أن تصرع بدفعة رجلاً على قدر من الضخامة. ولقد تم التوصل إلى ذلك أيضا بفضل معرفة قوانين التوازن. فالسيدة الأمريكية كانت تعرف دائما المواضع الخطرة التي ينبغي دفع الخصم منها، كيما تخرجه من توازنه، وتصرعه دون أن تبذل أي مجهود.

ولم يدرك تورتسوف سر فنها، ولكنه فهم من ملاحظته لها أهمية ايجاد وضع مركز الثقل الذي يستوجب التوازن. لقد رأى إلى أي حد يمكن الوصول بقابلية جسمه على الحركة والمرونة والتكيف فلا تقوم العضلات إلا بذلك العمل الذي يطلبه منها الاحساس المتطور بالتوازن. ويهيب بنا أركادى نيكولايفتش أن نتعلم هذا الفن (معرفة مركز ثقل جسمنا).

ممن يجب أن أتعلم ذلك إن لم يكن على يد القط (كوتوفيتش). لذلك اخترعت، فور انصراف غوفوركوف، لعبة جديدة ألعبها مع الوحش: فلقد دفعته وألقيت به وقلبته، وحاولت أن أصرعه ولكن لم يكن ذلك بالأمر الممكن. فهو لم يكن يسقط إلا بإرادته.

.. .. عام (..) ١٩

زارني بوشين وحدثني عن مراجعة أركادى نيكولايفتش للعمل في حصة «المران والتدريب المتواصل». فالظاهر أن اضافات جوهرية قد أدخلت اليوم: فقد طالب تورتسوف عدم الاكتفاء باخضاع كل وضعية للمراقبة الذاتية، وتحريرها من التوتر تحريرا آليا، بل أن يجرى تبريرها أيضا بابتداع الخيال، والظروف المقترحة، وكلمة «لو» ذاتها، وعندئذ تكف عن أن تكون مجرد وضعية وتكتسب مهمة فعّالة، وتتحول إلى فعل. وفي واقع الأمر لنفرض أنني رفعت ذراعي إلى أعلى وقلت لنفسي:

(«لو كنت واقفا بهذه الطريقة وفوقي خوخة على غصن عال، فماذا يجب أن أصنع كي أقطفها؟» يكفي الإيمان بهذه الفكرة المبتدعة كيما نجعل الوضعية الميتة في خدمة

المهمة الحياتية ـ قطف الخوخة ـ ولتتحول، فى الحال، إلى فعل حيوى أصيل. يكفى أن تشعروا بالصدق فى هذا الفعل حتى تهب الطبيعة ذاتها لتقديم العون لكم: فيضعف التوتر الزائد، ويتوطد التوتر الضرورى، ويحدث ذلك كله دون تدخل من التقنية الواعية.

لا ينبغى أن تقوم وضعيات غير مبررة على الخشبة، وليس ثمة موضع للشرطية المسرحية فى الابداع الاصيل والفن الجاد. وإذا كانت الشرطية ضرورية لسبب من الاسباب فينبغى تبريرها، ويجب أن توظف لخدمة جوهر داخلى لا لخلق جمالية خارجية مصطنعة».

وحدثنى بوشين، بعد ذلك عن عدد من التمرينات التجريبية الايضاحية التى أجريت فى حصة اليوم، وقام باستعراضها لى على الفور. لقد اضطجع صاحبى البدين على الأريكة بصورة مضحكة جدا، واتخذ وضعية هى أول ماخطر على باله من وضعيات: دلى نصف جسده من الاريكة، وقرب وجهه من الأرض، ومد احدى ذراعيه إلى أمام. نشأت وضعية سخيفة لا معنى لها، كما أن الناظر اليه يشعر أنه فى وضع متعب وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب شده وأيها يجب إرخاؤه. واستخدم صاحبى البدين الرقيب الذى قام بتنبيهه إلى التوترات الضرورية منها والزائدة، ولكنه لم ينجح فى العثور على وضعية طبيعية حرة يمكن أن تتحرك فيها جميع العضلات بصورة صحيحة.

ثم إذا هو يصيح فجأة: «هذا صرصار كبير يزحف! اضربه بالمنشة، بسرعة!»

ولم يكد يمد جسمه تجاه نقطة التخيل ليسحق الصرصار حتى أخذت جميع عضلاته أوضاعها بصورة طبيعية، وراحت تعمل بشكل صحيح. لقد أصبحت الوضعية مبررة، ويمكن الإيمان بكل شئ فيها: باليد الممدودة والجذع المتدلى، والقدم المرتكزة على مسند الأريكة. لقد تجمد بوشين وهو يسحق الصرصار المتخيل، وكان واضحا أن جهازه الجسمانى قد نفذ المهمة تنفيذا صحيحا.

إن الطبيعة أقدر على التحكم بالكيان الحى من الوعى والتقنية التمثيلية التى نبجلها. لقد استهدفت جميع التمارين التى قام بها تورتسوف اليوم الوصول بالطلبة إلى ادراك أن كل وقفة أو وضعية يتخذها الجسم على خشبة المسرح يجب أن تمر بثلاث لحظات.

الأولى: توتر زائد يصحب بالضرورة كل وقفة جديدة، ويصحب أيضا الاضطراب من الاداء أمام الجمهور.

الثانية: تحرير آلي من التوتر الزائد بتوجيه من «الرقيب»

الثالثة: تبرير الوقفة إذا لم تكن في ذاتها مقنعة للممثل.

توتر، تحرير، تبرير.

وردد بوشين قائلا وهو يستودعني «توتر، تحرير، تبرير».

وانصرف. وبفضل القط تحققت مصادفة من معنى التمارين التي تم عرضها منذ قليل وفهمت مانرمي اليه. واليكم كيف حدث ذلك: وضعت معلمي القط بجانبي، ورحت أداعبه، وأمسح بيدي على شعره كيما أستميله نحوي.

ولكنه، بدلا من أن يستلقي بجانبي، قفز فوق ذراعي إلى الارض، ووقف وقفة تهيؤ، ثم راح ينسل في رفق إلى ركن الحجرة حيث شم،على مايبدو، رائحة فريسة.

لم يكن من الممكن ألاّ أراقبه باعجاب في هذه اللحظة. ولذلك تابعت بانتباه كل حركة من حركاته. ولكي لا يفلت القط من مراقبتي، اضطررت إلى الالتواء حول نفسي مثلما يفعل «الانسان ـ الأفعى» في السيرك. ولقد وجدت نفسي، بسبب يدي المربوطة في وضع غير مريح أبدا. فاستخدمت رقيبي الحديث العهد بالتوترات العضلية وأطلقته على طول جسمي كله. ولقد جرت الأمور، في الوهلة الأولى، على أفضل وجه: فلم تتوتر الا العضلات التي كان الأمر يدعو إلى توترها. وهذا أمر مفهوم. فقد كانت المهمة حيوية، ولقد قامت الطبيعة ذاتها بالفعل. ولكنني في اللحظة التي حولت فيها انتباهي من القط الى نفسي تغير كل شيء على الفور. لقد تشتت انتباهي وراحت تظهر في مواضع مختلفة من جسمي تقلصات عضلية. أما التوتر الضروري فقد ازداد إلى حد كبير وكاد يصل درجة التشنج العضلي. كما أخذت تعمل العضلات المجاورة دونما حاجة إلى هذا العمل. وتبخرت المهمة الحيوية، واختفى معها الفعل، ولم يبق أمامي سوى التشنج التمثيلي المعتاد الذي لابد من النضال ضده «بارخاء العضلات» و «التبرير».

وفي هذه الأثناء سقط الخف من قدمي، فانحنيت بشدة كيما أحتذيه وأشد بكلته، فنشأت من جديد وبصورة تلقائية، وضعية صعبة ومتوترة السبب يدي المربوطة.

وفحصت هذه الوضعية باستخدام الرقيب!

فماذا كانت النتيجة! لقد سار كل شئ على مايرام حيثما كان الانتباه منصباً على الفعل نفسه: فقد توترت مجموعة العضلات للوضعية توتراً قوياً، ولم ألاحظ جهداً زائداً

عن الحاجة فى العضلات الحرة. ولكن فى اللحظة التى انصرف فيها انتباهى عن الفعل واختفت المهمة واستسلمت للمراقبة الذاتية الجسمانية، بدأت تظهر توترات زائدة عن الحاجة، وتتحول التوترات الضرورية إلى تقلصات عضلية.

وإليكم هذا المثال الرائع الذى بدا لى وكأنما قدمته لى المصادفة عمداً. فمنذ قليل عندما كنت أغسل وجهى سقطت قطعة الصابون من يدى، وانزلقت بين المغسلة والخزانة. فاضطررت إلى مد ذراعى السليمة لجلبها محتفظاً بذراعى المربوطة معلقة فى الهواء. ولقد نشأت، نتيجة ذلك، وضعية صعبة مرة أخرى، ولم يكن رقيبى غافياً، فقد بادر تلقائياً بالتحقق من توتر العضلات. ولقد ظهر أن كل شئ على ما يرام، حيث لم تتوتر سوى مجموعة العضلات المحركة الضرورية.

وقلت لنفسى «هيا، اتخذ الوضعية ذاتها مرة أخرى» وفعلت. ولكن.. كنت قد رفعت قطعة الصابون ولم تعد ثمة ضرورة واقعية لاتخاذ الوضعية. لقد تبخرت المهمة الحيوية، وبقيت الوضعية الميتة. وعندما قمت بمراجعة العملية التى قامت بها عضلاتى وجدت أننى كلما تعاملت معها بصورة واعية، ازدادت التوترات غير الضرورية، وأمسى إدراك التوترات الضرورية والعثور عليها أمراً صعباً.

ولكن ها قد شغل اهتمامى خط قاتم فى المكان الذى توارت فيه قطعة الصابون سابقاً. فمددت يدى لأتحسسه ولأتحقق منه. فاذا هو صدع فى الأرض. وليست المسألة فى الصدع، بل فى أن عضلاتى وتوترها الطبيعى بدءا من جديد على أتم مايرام. ولقد اتضح لى بعد هذه التجارب جميعاً أن المهمة الحيةَ والفعل الأصيل (سواء كان هذا الفعل واقعياً أو متخيلاً مادام فعلاً مبرراً بالظروف المقترحة، ويمكن للممثل أن يؤمن إيمانا صادقاً) إنما تجتذبان إلى العمل فى غير صنعة الطبيعة ذاتها، هذه الطبيعة القادرة وحدها على التحكم بعضلاتنا تحكماً تاماً، فتوترها بطريقة صحيحة أو ترخيها.

.. .. عام (..) ١٩

اتكأت على الأريكة.

وفيما يشبه الغفوة أخذ يقلقنى أمر ما. كان على أن أفعل شيئا ما.. أهو كتابة رسالة ياترى؟.. لمن؟ .. ثم أدركت أن ذلك كان البارحة. أما اليوم.... اليوم فأنا مريض ولسوف يضمدون لى يدى...

لا، الضمـاد أمر بديهي... ولكن.. لقد جاء بوشين وقال لى شيئا ما.. أنا لم أقم بتسجيله... شيء ما مهم للغاية. نعم، لقد تذكرت: عندنا غداً تدريب عام... عطيل... إنى أرقد بصورة غير مريحة... مفهوم، كل شيء واضح....

لقد ارتفع الكتفان من شدة الجهد الناشيء عن توتر العضلات توتراً قوياً، توتراً بلغ من القوة حداً لا يمكن التخلص منه... ويبحث الرقيب فى الجسم كله... ويوقظنى. ولكنى تخلصت من التوتر والحمد لله! لقد وجدت نقطة استناد أخرى وأصبح الوضع حسناً ومريحاً وعلى أحسن ما يرام... وغار جسمى أكثر فى الأريكة المريحة التى كنت أرقد عليها... وهأنذا أنسى شيئاً ما مرة أخرى، كنت قد تذكرته الآن ولسبب ما نسيته.

نعم.... إنه الرقيب ثانية، لا، الأفضل أن أسميه المفتش. مفتش العضلات... تلك تسمية معبرّة. استيقظت مرة أخرى للحظة قصيرة، وأدركت أن ثمة تقلصاً فى ظهرى. ليس فى ظهرى فقط، بل فى أكتافى أيضاً... كما أن أصابع قدمى اليسرى كانت ملتوية.

وهكذا طوال الوقت وفيما يشبه الغفوة كنت أبحث مع الرقيب عن التقلصات التى لم تتركنى حتى هذه اللحظة التى أكتب فيها.

وأذكر الآن أن ثمة قلقاً غامضاً شبيهاً بذلك القلق قد لازمنى البارحة فى حضور بوشين. لا بل كان علىّ أن أقرفص بسبب ألم فى الفقرات ألمّ بى قبل قدوم الطبيب بثلاثة أيام. ولقد جلست القرفصاء عندئذ، وتخلصت من الألم.

ما هذا؟ أتنشأ التقلصات فى داخلى طوال الوقت وبشكل مستمر؟ ما السبب فى عدم وجودها سابقاً؟ ترى، ألأننى لم أكن ألاحظ وجودها، ولم يكن قد وجد الرقيب بعد؟ وهل يعنى هذا أنه ولد الآن وأصبح يعيش فى داخلى أم أن الأمر يعنى أكثر من ذلك: فهو لأنه يقوم بعمله أصبحت أنا أعثر أكثر فأكثر على تقلصات جديدة لم أكن أشعر بها سابقاً. ولكن، ألا يكون هذا كله مجرد تقلصات قديمة مزمنة بدأت أشعر بها الآن بصورة واعية. من يقرر ذلك؟

الأمر الوحيد الذى لا ريب فيه هو أن شيئا ما جديداً لم أكن أعرفه سابقاً أخذ يولد فى داخلى.

انتقل تورتسوف اليوم، كما عرفت من شوستوف، من الأوضاع الساكنة إلى الإشارات. وإليكم الطريقة التي قاد بها الطلبة نحو ذلك، وما توصل إليه من نتائج.

لقد جرى الدرس في الصالة.

أوقف تورتسوف جميع الطلبة في صف واحد كما لو كانوا وقوفاً للتفتيش، وأمرهم أن يرفعوا أذرعهم اليمنى فرفعوها كأنهم رجل واحد.

وارتفعت الأذرع ثقيلة إلى أعلى مثلما ترتفع حواجز الطرق، بينما كان رحمانوف، في أثناء هذه الحركة، يجس عضلات أكتاف الطلبة مردداً في أثناء ذلك «هنا خطأ، ألن رقبتك وظهرك. ذراعك كلها متوترة ...» وهكذا.

وقرر تورتسوف قائلاً: «أنتم لا تستطيعون رفع أذرعكم».

كانت تبدو المهمة المعطاة سهلة جداً. ومع ذلك، لم يتمكن أحد من تنفيذها لقد كان المطلوب هو فعل «منفرد» إذا صح القول، تقوم به بعض مجموعات العضلات المتحكمة بحركة الكتف. أما مجموعات العضلات الأخرى، أي عضلات العنق والظهر ومنطقة الوسط بصفة خاصة، فكان يجب أن تبقى حرة من أي توتر. إن هذه العضلات كما هو معروف، كثيراً ما تميل بالجذع كله في الاتجاه المعاكس لحركة الذراع لتقدم بذلك العون للحركة الجارية.

وتذكر توترات العضلات المجاورة الزائدة عن الحاجة تورتسوف بمفاتيح (بيانو) معطوبة يلامس أحدها الآخر لدى الضرب عليها. فعندما نريد النغمة «دو» نسمع صوت «سي» و «دو صغرى» المجاورة. فما أجملها من موسيقى تلك التي نحصل عليها من مثل هذه الآلة الموسيقية! وما أجمل الموسيقى التي تنبعث من حركاتنا إذا كانت ستضاهي مفاتيح (البيانو) في عملها. وليس غريباً أن تكون حركاتنا، والحالة هذه، بعيدة عن الدقة، كما لو كانت تصدر عن آلة جرى تشحيمها بصورة سيئة. يجب أن نجعل الحركات جلية مثل نغمات (البيانو) الخالصة. دون ذلك سيكون رسم حركات الدور رديئاً و التعبير عن حياته الخارجية والداخلية غير محدد وغير فني: كلما دقت عمليات الشعور، تطلبت وضوحا ودقة ومرونة أكبر في أثناء تجسيدها الفيزيولوجي.

واستأنف شوستوف يقول:

ـ لقد تركت حصة اليوم فى نفسى انطباعا بأن أركادى نيكولايفتش أشبه بالميكانيكى. فقد تناولنا كما يتناول احدى الآلات ففكها قطعة قطعة، عظمة عظمة حسب المفاصل والعضلات، ثم غسلها جميعا وقام على تنظيفها وتشحيمها، ثم جمعها ثانية وركبها فى مواضعها السابقة وثبتها. لقد بدأت أشعر، بعد حصة اليوم، بأننى أصبحت أكثر مرونة ورشاقة وقدرة على التعبير.

ولقد استهوانى حديث شوستوف فسألت:

ـ وما الذى حدث بعد ذلك؟

وراح باشا يتذكر قائلا:

ـ لقد طلب منا لدى استخدام مجموعات العضلات المنفردة «المعزولة» ـ عضلات الكتفين أو الذراعين أو الظهر أو الأرجل ـ أن نبقى مجموعات العضلات الاخرى بعيدا عن التوتر. فمثلا عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة مجموعة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد المطلوب، يجب أن تبقى الذراع متدلية إلى أسفل عند المرفق والرسغ والأصابع ومفاصل الأصابع بحيث تظل مجموعات العضلات المناسبة كلها حرة تماما، لينة وغير متوترة.

وسألت مبديا الاهتمام:

ـ وهل نجحتم فى القيام بهذا؟

فأجاب معترفا:

ـ فى الحقيقة نحن نتلمس طريقنا وحسب، ونحاول أن نخمن تلك الأحاسيس التى سيتم صوغها فينا مع مر الزمن.

وتساءلت فى حيرة:

ـ وهل ما يطلب منكم على هذه الدرجة من الصعوبة؟

ـ إنه يبدو عملا سهلا للوهلة الأولى. ومع ذلك، لم يستطع واحد منا تنفيذ المهمات تنفيذا صحيحا. إن المطلوب هو أن نعد أنفسنا إعدادا خاصا. ما العمل إسيضطرنا ذلك إلى أن

نصوغ أنفسنا صوغا جديدا فنكيفها من الروح إلى الجسم. ومن الرأس حتى أخمص القدمين وفقا لمقتضيات فننا، أو بالأحرى، وفقا لمقتضيات الطبيعة ذاتها، إذ أن الفن على وفاق كبير معها. أما الحياة بما تغرسه فينا من عادات رديئة فهى التى تفسد طبيعتنا. والعيوب التى قد لا تلقى بالا إليها فى الحياة تصبح ملحوظة فى وهج أضواء المسرح، وتبرز لأعين الجمهور بوضوح كبير.

وهذا مفهوم: فالحياة الإنسانية على الخشبة تتراءى لنا فى المجال المسرحى الضيق مثلما تظهر لنا صورة فوتوغرافية موضوعة فى إطار، وينظر الناس إلى هذه الحياة المحشورة فى إطار، (البورتال) المسرحى من خلال منظار مكبر. إنهم ينظرون اليها وكأنهم يتفحصون رسما صغيرا من خلال عدسة مكبرة. فى أثناء ذلك، لا يسقط الجمهور من انتباهه أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت. فاذا كان من الممكن احتمال الاذرع المستقيمة المرفوعة كما ترتفع حواجز الطرق فى الحياة على مضض فانها أى هذه الأذرع، تصبح شيئا لا يطاق على الخشبة. فهى تضفى على جسم الإنسان صفة التخشب، وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التى تتخذ لعرض الملابس. ويبدو أن الروح أيضا لدى هذا النوع من الممثلين شبيهة بهذه الأذرع الخشبية واذا أضفنا إلى هذا عمودا فقريا مستقيما كالعصا، فلن نجد أمامنا انسانا أبدا، بل «خشبة بلوط» حقيقية. ماالذى تستطيع أن تعبر عنه هذه «الخشبة» ؟ عن أية معاناة يمكنها أن تتحدث؟

والواضح من كلام باشا أنهم لم ينجحوا اليوم فى تنفيذ هذه المهمة البسيطة وهى رفع الذراع باستخدام مجموعات عضلات الكتف الضرورية. كما أنهم لم ينجحوا أيضا فى إجراء التمرين نفسه مع ثنى المرفق والرسغ ومختلف مفاصل اليد. ففى هذه المرة أيضا كانت تسعى الذراع إلى المشاركة فى حركة اجزائها المنفصلة.

وعندما اقترح تورتسوف القيام بجميع الحركات المذكورة، مرورا بأجزاء الذراع وأثنائها، فى ترتيب متتابع من الكتف حتى الأصابع وبالعكس، فان النتيجة كانت أسوا. وهذا مفهوم إذ أننا إن لم ننجح فى تنفيذ الحركة فى كل ثنى من الاثناء، فان تنفيذ جميع الحركات إحداها وراء الأخرى بترابط منطقى سيكون أصعب.

والجدير بالذكر أن تورتسوف لم يكن يعرض علينا هذه التمرينات من أجل تنفيذها فى الحال، بل كان يقصد منها توجيه رحمانوف من أجل المنهج الذى يدرسه وهو مادة «المران والتدريب المتواصل».

ولقد جرت تمرينات مماثلة للرقبة مع جميع الالتفاتات الممكنة، وللعمود الفقرى ومنطقة الوسط والأرجل والأكف التى سمّاها تورتسوف عيون الجسم.

وزارنى بوشين بعد ذلك. وكان من اللطافة أن استعرض أمامى كل ماشرحه لى شوستوف بالكلمات. فكانت حركاته الرياضية تبعث على الضحك الشديد، وعلى الأخص حركة ثنى عموده الفقرى مرورا بجميع الفقرات، ومن ثم مده ابتداء من الفقرة العليا عند أسفل الرأس وانتهاء بالفقرة السفلى عند الحوض. فقد كان يبدو بوشين، وهو يحاول أن يعطى انطباعا بانسياب الحركة، كأنما يسكب الدهن والشحم الذى كان يطفح به جسمه المكوّر. وانى لأشك فى قدرته على التوصل إلى فقرات عموده الفقرى وتحسسه كلا منها على انفراد. ليس ذلك بالعمل السهل، فأنا لم أنجح سوى فى تحسس فقرات ثلاث، أى مواضع ثلاثة أستطيع فيها ثنى عمودى الفقرى، فى حين أن لكل منا أربعا وعشرين فقرة حركية.

وبعد أن خرج شوستوف وبوشين، جاء دور القط(كوتوفيتش) .

اخترعت له لعبة يلعبها ورحت أراقب أوضاع جسمه الغير عادية والتى لا يمكن وصفها.

ليس فى استطاعة الانسان بلوغ ذلك الانسجام الذى نجده فى حركات الحيوانات! ولا يمكن لأية تقنية أن تتوصل لا الى ذلك الكمال فى التحكم بالعضلات. الطبيعة القادرة وحدها على بلوغ تلك المهارة والخفة والدقة وعدم التكلف والمرونة فى الحركات والأوضاع بصورة لا واعية.

فعندما يقفز القط الجميل ويمرح، أو عندما ينقض على أصبعى الذى أدسه له فى أحد الشقوق فأنه ينتقل بلمح البصر من السكون الكامل الى الحركة السريعة الخاطفة التى يصعب متابعتها. وما أعظم اقتصاد القط فى الجهد الذى يبذله أثناء ذلك! وما أروع قدرته على توزيع هذا الجهد! فهو عندما يستعد للحركة، أو للقفز، تراه لا يضيع قوته فى توتر عضلى لا لزوم له، بل يوفر جميع قواه ليقذف بها فى اللحظة الحاسمة نحو المركز المحرك الضرورى له فى تلك اللحظة دفعة واحدة. وهذا هو السبب فى أفعاله شديدة الدقة، بالغة القوة والتحديد .

وتخلق الثقة بتآلفها مع الخفة والحيوية وحرية العضلات مرونة استثنائية غالبا ما تتصف بها الوحوش من أصل القطط.

ولكى أختبر نفسى وأستوى مع القط، شرعت أمشى«على طريقة النمر» تلك المشية التى كنت أستخدمها فى أدائى دور(عطيل)، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص فى جميع عضلاتى، وتذكرت بوضوح حالتى الفيزيولوجية فى أثناء عرض الاختبار، وأدركت غلطتى الرئيسية. فالمرء عندما يكون مشدودا بتقلصات يعانى منها الجسم كله، لا يستطيع أن يكون حرا فى مشاعره، أو أن ينعم بحياة صحيحة على الخشبة. وإذا كان من الصعب على المرء اجراء عملية ضرب بسيطة وهو فى حالة توتر من جراء رفعه جانبا واحدا من جوانب(البيانو)، فكيف يمكنه وهو فى تلك الحالة أن يعبر عن مشاعر مرهفة فى دور معقد مثل(عطيل)! فما كان أحسنه من درس نافع مدى الحياة هذا الذى أعطانى اياه تورتسوف فى عرض الاختبار. لقد جعلنى أرتكب، وبثقة زائدة فى النفس، مالا ينبغى ارتكابه على خشبة المسرح ولا بأى حال من الأحوال.

لقد كان ذلك فى غاية الحكمة من جانبه، وبرهانا قاطعا انطلاقا من الضد.

٧ـ الوحدات والمهمات

عندما دخلنا صالة المسرح، حيث جرت الدروس اليوم، رأينا لافتة كبيرة كتب عليها:

الوحدات والمهمات

وهنأنا أركادى نيكولايفتش على وصولنا إلى مرحلة جديدة مهمة جدا من مراحل دراستنا، ثم أخذ يشرح لنا ماهى الوحدات، وكيف نقسم المسرحية والدور إلى أجزاء مكونة.

وكان كل ماقاله مفهوما وشيقا كعهدنا به دائما. ولكنى، رغم ذلك، لا أبدأ بتسجيل حصة تورتسوف، بل ماحدث بعد انتهاء الدروس وساعدنى على فهم شرح أركادى نيكولايفتش فهما أفضل.

القصة هى أنى زرت اليوم للمرة الأولى، منزل الفنان الشهير شوستوف، وهو عم صديقى باشا.

وعلى مائدة الغداء اهتم الفنان الكبير بعملنا وسأل قريبه عما نعمل فى دراستنا، فاخبره باشا بأننا قد وصلنا إلى مرحلة جديدة هى دراسة «الوحدات والمهمات»

وسأل العجوز:

ـ ألا تعرفون (شبونديا) ؟

وظهر أن أحد أبناء شوستوف يدرس الفن الدرامى على يد معلم شاب يحمل كنية (شبونديا) المضحكة، وهو أحد أتباع تورتسوف المتحمسين. وهذا هو سبب المام المراهقين

تستخدم كلمة وحدة هنا بمعنى القطعة أو الجزء المنفصل عن الكل.

والصغار بمصطلحاتنا. فقد أخذت تستخدم تعابير مثل كلمة «لو» السحرية، و «ابتداع الخيال»، و «الفعل الأصيل» ومصطلحات اخرى لا أعرفها بعد فى كلامهم الطفولى.

وقال الفنان الكبير مازحا عندما وضعت أمامه دجاجة رومية ضخمة:

ـ شبونديا لا يمل من التعليم ليل نهار. ولقد زارنا ذات مرة ووضعت أمامه مثل هذه الوجبة. وكان اصبعى يؤلمنى فجعلته يقوم على تقطيع الدجاجة وتوزيعها. ولقد توجه عندئذ إلى تماسيحى وقال: «تصوروا يا أولاد أن هذه ليست دجاجة رومية، بل مسرحية كبيرة من خمسة فصول» كالمفتش» مثلا. فهل يمكنكم أن تظفروا بها على الفور دفعة واحدة؟

تذكروا أنه ليس فى استطاعتكم أن تأتوا مرة واحدة لا على الدجاجة الرومية، ولا على مسرحية من خمسة فصول مثل«المفتش»، ولذلك يجب تقسيمها الى قطع كبيرة. هكذا.. هكذا...

وراح عم شوستوف، أثناء ذلك، يفصل فخذى الدجاجة وجناحيها وصدرها ويضعها فى أحد الأطباق.

وقال شبونديا: «عليكم بأولى القطع الكبيرة». وبالطبع كشرت تماسيحى عن أنيابها، وهمّت بابتلاع القطع الكبيرة على الفور. بيد أننا ـ شبونديا وأنا ـ تمكنا من الوقوف فى وجه هذه الفجاعة. ولقد استغل(شبونديا) هذا المثال المعبر وقال لهم: «تذكروا أنه لا يمكنكم أن تأتوا على أولى القطع الكبيرة مرة واحدة، ولذلك عليكم أن تقسموها إلى قطع أصغر» هكذا.. هكذا.. هكذا ... هكذا.

كان شوستوف يردد ذلك وهو يقطع الفخذين والجناحين من المفاصل. ثم توجه إلى ابنه الأكبر قائلا:

ـ ناولنى طبقك، أيها التمساح! إليك قطعة كبيرة وهى المشهد الأول.

فقدم الفتى طبقه وهو يلقى الأسطر الأولى من مسرحية المفتش محاولا أن يتكلم بصوت جهورى دون أن ينجح فى ذلك.

«لقد دعوتكم، أيها السادة، لأنبئكم بخبر تعيس للغاية»...

ثم توجه الفنان الكبير إلى ابنه الصغير چينى وقال:

ـ وأنت، يايفقيني أنيفين، خذ القطعة الثانية. إنها مشهد مدير البريد. وأنت أيها الأمير ايغور، ويا أيها القيصر فيودور، إليكما مشهد بوبتشينسكي ودوبتشينسكي، أما أنت، ياتاتيانا ريبين، وأنت، يايكاترينا كابانوفا فإليكما مشهد ماريا أنتونوفنا وآنا أندرييفنا.

كان العم شوستوف يقول ذلك مازحا وهو يضع قطع اللحم في الأطباق الممدودة إليه.

ثم أردف العم يقول: ...

ـ وصاح شبوندبا بلهجة آمرة: «هيا، التهموا الطعام الذى أمامكم!» وما أعجب ماحدث عندئذ!.. فقد انهالت تماسيحي الجائعة على الطعام وأرادت أن تلتهم كل شئ دفعة واحدة.

ولم يثب الأولاد إلى رشدهم الا بعد أن دفعوا إلى أفواههم القطع الكبيرة من اللحم، فغّص أحدهم، وكاد آخر يزهق أنفاسه، ولكن.. لم يصب أحد بأذى. فقال شبوندبا:

«تذكروا، مادمتم عاجزين عن أن تأتوا على القطعة الكبيرة مرة واحدة، فقسموها إلى قطع صغيرة ثم إلى قطع أصغر، وإذا تطلب الأمر إلى قطع أصغر فأصغر»

حسنا! ولقد قطعّوا اللحم، ثم وضعوه في أفواههم وراحوا يمضغون.

كان العم شوستوف يصف ماكان يفعله هو نفسه، وفجأة، التفت نحو زوجته وقد ارتسم الألم على وجهه. وقال لها بلهجة مختلفة تماما يمكن وصفها بأنها لهجة «منزلية» إذا صح القول:

ـ اللحم قاس وجاف، ياعزيزتي!

وراح الأولاد يرددون تعاليم (شبوندبا): «إذا كانت القطعة جافة، فاجعل لها طعما بابتداع خيال جميل».

وقال يفغيني أنيفين مازحا وهو يناول إياه مرق الخضار:

ـ هذه هدية لك من الشاعر: إنها «الظروف المقترحة».

وأضافت تاتيانا ريبينا وهي تقدم لأبيها الصلصة الحريفة:

ـ وهذه، ياأبي، هدية من المخرج.

وقال القيصر فيودور وهو يقترح رش الفلفل على اللحم:

ـ وإليك مزيدا من التوابل هدية لك من الممثل نفسه.

واقترحت كاتيا كابانوفا على أبيها قائلة:

ـ هل لك في قليل من الخردل يقدمه فنان ديكور «يسارى» النزعة فيكون الطعام أكثر لذعا؟

وحط العم شوستوف بالشوكة كل ماقدم له، ثم قطّع الدجاجة الرومية إلى قطع صغيرة وأخذ يغمسها فى الصلصة التى حصل عليها. لقد كان يدعك قطع اللحم الصغيرة فى السائل ويضغطها ويدورها لتتشبع به على نحو أفضل.

وأخذ يفغينى أنيفين يعلم أخاه الصغير:

ـ هيا، ياإيفان الرهيب، أعد ورائى: «الوحدات...»

وأشاع الطفل الغبطة فى نفوس الجميع عندما راح يبذل قصارى جهده ليقول:

ـ آت، آت،

ـ الوحدات تستحم فى صلصة «ابتداع الخيال».

ولقد أتى إيفان الرهيب من الأفعال ماجعل جميع الحاضرين ينفجرون فى الضحك ولا يثوبون إلى أنفسهم طويلا.

ـ وقال العجوز شوستوف وهو يغمس قطع اللحم الصغيرة فى الصلصة الحادة مخجلا بذلك زوجته:

ـ فى الحقيقة، طيب مذاق هذه الصلصة من «ابتداع الخيال». انك تلعق أصابعك وراءها، لابل أن نعل الحذاء هذا يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ويصبح قابلا للأكل. وذلك هو مايجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم، يجب أن تغمسوها وتعاودوا غمسها أكثر فأكثر فى صلصة الظروف المقترحة. وكلما كان الدور جافا احتجتم إلى مزيد من هذه الصلصة.

والآن، لنضع أكبر عدد ممكن من القطع الصغيرة جدا، والمشبعة بالصلصة فى لقمة كبيرة..

ودفع شوستوف اللقمة إلى فمه، وراح يتلذذ بطعمها طويلا بمتعة كبيرة ووجه فى غاية الاضحاك.

وقال الابناء مازحين بلغة مسرحية:

ـ وهذه هى «حقيقة الانفعالات».

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تعج بأفكار عن الوحدات. ولقد بدت لى حياتى كلها وكأنها انقسمت وتجزأت إلى وحدات صغيرة.

ولقد كان انتباهى، الذى اتجه هذا الاتجاه، يبحث تلقائيا عن وحدات فى الحياة ذاتها، وفيما يجرى من أفعال. فمثلا، قلت لنفسى وأنا أودعهم لدى الانصراف: هذه وحدة. وعندما كنت أهبط السلم خطرت على بالى وأنا مازلت على الدرجة الخامسة الفكرة التالية:

ترى، كيف أحسب الوحدات فى عملية هبوط السلم: هل أعتبر هذه العملية كلها وحدة مستقلة أم عملية هبوط كل درجة من درجات السلم؟! ولكن ماذا ينجم عن ذلك؟ فالعم شوستوف يقطن فى الطابق الثالث، وهذا يعنى أن ثمة ستين درجة على الأقل، وبالاحرى ستين وحدة. وينبغى ـ على هذا الاساس ـ اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها، ولسوف ينشأ عن ذلك عدد كبير من الوحدات.

وأخيرا قررت:

ـ لا، سأعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة، وعملية السير إلى البيت وحدة أخرى، ولكن ماذا عن باب المدخل؟ هأنذا قد فتحته. فهل أعتبر ذلك وحدة واحدة أم عددا من الوحدات؟ ليكن عددا من الوحدات فأنا فى استطاعتى ألا أبخل هذه المرة مادمت قد قمت سابقا باختصارات كبيرة.

وهكذا، فقد هبطت السلم ـ	وحدتان
أمسكت بمقبض الباب ـ	ثلاث وحدات
ضغطت عليه ـ	أربع وحدات.
فتحت الباب ـ	خمس وحدات.
اجتزت العتبة ـ	ست وحدات.
أغلقت الباب ـ	سبع وحدات.

تركت المقبض ـ ثمانى وحدات.

انطلقت إلى البيت ـ تسع وحدات.

اصطدمت بأحد المارة... ولكن لا، فذلك حدث عرضى لا يمكن اعتباره وحدة. ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب. فماذا اعتبر ذلك؟ هل ينبغى اعتبار قراءة كل عنوان وحدة مستقلة، أم أضع البضاعة المعروضة كلها تحت رقم واحد؟

ـ سأضعها تحت رقم واحد. عشرة.

.. ..

وعندما وصلت إلى بيتى، وخلعت ملابسى، ثم اقتربت من المغسلة ومددت يدى لأتناول الصابون كنت قد وصلت إلى رقم. مائتان وسبع وحدات.

وغسلت يدى ـ مائتان وثمانى وحدات.

أعدت الصابون إلى مكانه ـ مائتان وتسع وحدات.

أزلت الصابون بالماء ـ مائتان وعشر وحدات.

وأخيرا أويت إلى فراشى وتدثرت بالاغطية ـ مائتان وست عشرة وحدة.

ثم ماذا؟ سرعان ما ازدحمت رأسى بمختلف الافكار، فهل يعقل أن أعتبر كل فكرة وحدة؟ ولم أصل إلى قرار فى الاجابة عن هذا السؤال، ولكنى رحت أفكر أثناء ذلك:

«لو أنى قمت بمثل هذا الحساب فى مسرحية من خمسة فصول كتراجيديا «عطيل» لتجاوز عدد الوحدات على هذا الاساس عدة آلاف. هل يعقل أن نضطر إلى تذكرها جميعا؟ قد يصاب المرء بالجنون عندئذ! سوف يفقد رأسه حتما! لابد من طريقة للحد من عدد الوحدات، ولكن كيف؟ ماهو المقياس؟

.. .. عام (..) ١٩

وطلبت اليوم من أركادى نيكولايفتش، فى الفرصة الأولى التى سنحت لى، أن يجيبنى على حيرتى بصدد عدد الوحدات الكبير، فقال:

ـ سئل أحد ربابنة السفن: « كيف تستطيع أن تتذكر جميع السواحل بمنحنياتها ومناطقها الضحلة وشعابها الصخرية خلال رحلة طويلة؟»

فأجاب الربان: «وماعلاقتى بها، إنى أسير حسب المجرى الملاحى»

وهذا ما يجب أن يفعله الممثل أيضا. اذ ينبغى أن يتقدم فى دوره ليس وفق عدد كبير من الوحدات الصغيرة التى يستحيل تذكرها، بل عليه أن يهتدى بالوحدات الكبيرة الأهم التى تمر بها الطريق الابداعية. ويمكن تشبيه هذه الوحدات الكبيرة بالقطاعات التى يمر بها المجرى الملاحى.

وهكذا، اذا ما اتفق لك أن تصور خروجك من شقة شوستوف فى السينما لوجب أن تسأل نفسك قبل كل شئ:

«ماذا أفعل؟»

«انى ذاهب إلى بيتى»

وهذا يعنى أن العودة إلى البيت هى الوحدة الكبيرة والرئيسية.

ولكن كانت ثمة وقفات فى الطريق، ونظر إلى واجهة محل لبيع الكتب، فى هذه اللحظات. أنت لم تسر إلى بيتك، بل على العكس من ذلك. وقفت فى مكانك وفعلت شيئا آخر. لهذا سوف نعتبر عملية النظر إلى الواجهة وحدة مستقلة جديدة. ولقد تابعت سيرك بعد ذلك، أى أنك عدت إلى وحدتك الأولى.

وأخيرا وصلت إلى غرفتك وخلعت ملابسك. فكان ذلك العمل بداية وحدة جديدة فى يومك، وعندما استلقيت فى فراشك وبدأت تفكر وتحلم كان ذلك وحدة جديدة أيضا. وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك المائتين إلى أربع وحدات، وهى، بالتحديد، ما يعتبر بالنسبة لك مجرى ملاحيا.

وتؤلف هذه الوحدات المعدودة وحدة رئيسية كبيرة هى: العودة إلى البيت. ولنفرض أنك فى تعبيرك عن الوحدة الأولى ـ العودة إلى البيت ـ تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر. وأنك فى التعبير عن الوحدة الثانية ـ النظر إلى الواجهة ـ تقف وتقف ولا شئ غير ذلك. وأنك فى تصويرك للوحدة الثالثة تغسل وجهك وتستمر فى غسله، وفى الوحدة الرابعة ترقد فى فراشك وتستمر فى الرقاد. طبعا سيكون أداؤك مملا ورتيبا، وسيطلب منك المخرج أن تطور كل وحدة من هذه الوحدات على انفراد. ولسوف يدفعك ذلك إلى تقسيم الوحدات إلى أجزائها المكونة والأدق، وإلى تطويرها والتعبير عن كل من هذه الاجزاء تعبيرا واضحا ودقيقا.

أما إذا بدت لك هذه الوحدات الجديدة رتيبة أيضا. فيجب أن تقسمها إلى وحدات متوسطة الحجم وصغيرة، وأن تكرر هذا العمل إلى أن يعكس سيرك فى الشارع جميع التفاصيل المميزة لذلك الفعل: مقابلة الأصدقاء، تبادل الانحناءات، ملاحظة مايدور حولك. الاصطدام بالمارة.. الخ. وبعد أن تتخلص من كل ما هو زائد وتصل الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة تحصل على ذلك المجرى الملاحى الذى حدثتكم عنه.

وبعد ذلك، انتقل تورتسوف إلى شرح الأمور التى كان عم باشا قد تحدث عنها حول مائدة الغداء. فتبادلنا ـ باشا وأنا ـ النظرات وأخذنا نبتسم متذكرين كيف قطع الفنان الكبير الدجاجة الرومية إلى قطع كبيرة، ثم إلى قطع أصغر فأصغر، وكيف كان يغمس أصغر القطع فى «صلصة ابتداع الخيال» ويجمع عددا منها فى قطعة أكبر ليدفعها إلى فمه، ويمضغها بتلذذ كبير.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

ـ وهكذا ننتقل من الوحدات الكبيرة إلى الوحدات المتوسطة، ثم إلى الوحدات الصغيرة والصغيرة جدا وذلك لكى نوحدها فيما بعد من جديد، ونعود إلى الوحدات الكبرى ثم نبهنا تورتسوف قائلا:

ـ تذكروا أن تقسيم المسرحية والدور إلى وحدات صغيرة ماهو الا اجراء مؤقت. إذ يجب أن تظل المسرحية أو الدور على هذا الشكل المجزأ والمتناثر مدة طويلة. لا يمكن اعتبار تمثال محطم، ولوحة مزقت إلى نتف صغيرة عملين من أعمال الفن مهما بلغت اجزاؤهما المنفصلة من جمال. إننا لا نتعامل مع الوحدات الصغيرة الا فى أثناء العمل التحضيرى، ولكننا عندما نصل إلى لحظة الابداع نكون قد جمعناها فى وحدات كبيرة، ووصلنا بحجمها إلى حده الاقصى، وبكميتها إلى أقل عدد ممكن. وكلما كانت الوحدات أكبر حجما قل عددها، وزادت مساعدتها لنا فى عملية الإحاطة الكلية بالمسرحية والدور.

لقد فهمت عملية تقسيم الدور إلى أجزاء صغيرة، هذه العملية التى تهدف إلى تحليل هذه الأجزاء ودراستها. ولكن ماظل غامضا بالنسبة لى هو كيف نجعل من الأجزاء الصغيرة وحدات كبيرة.

وعندما أفضيت بذلك إلى أركادى نيكولايفتش قال:

ـ لنفرض أنك جزأت (الأتود) المدرسى الصغير إلى مائة وحدة، فضاعت هذه الوحدات، وأضعت مجمل الكل، رغم أن أداءك فى كل جزء من هذه الاجزاء على انفراد لم يكن

سيئا. طبعا، لا يمكن «لأتود مدرسى» بسيط أن يكون من التعقيد وعمق المضمون بحيث يتطلب تقسيمه الى مائة وحدة اساسية مستقلة. ومن البديهى أن يتكرر كثير من هذه الوحدات أو أن تتقارب فيما بينها. ولنفرض أنك أدركت، بعد التعمق فى جوهر كل وحدة، أن الوحدتين الأولى والخامسة، والوحدات بدءا من الوحدة العاشرة وحتى الخامسة عشر.. الخ إنما تتحدث عن شيء واحد، ولنفرض أن الوحدات بدءا من الثانية إلى الرابعة، ومن السادسة الى التاسعة، ومن الحادية عشرة الى الرابعة عشرة.. الخ إنما تتقارب فيما بينها تقاربا عضويا. عندئذ تحصل، بدلا من المائة، على وحدتين كبيرتين فى استطاعتك أن تناور معهما بسهولة، ويتحول بذلك (الأتود) الصعب والمعقد إلى (أتود) بسيط ومفهوم. وباختصار: يستطيع الممثلون السيطرة على الوحدات الكبيرة بسهولة إذا تم صوغها صوغا جيدا.

وعندما تمتد هذه الوحدات خلال المسرحية فى تسلسل متسق، فإنها تقوم بدور المجرى الملاحى الذى يدلنا على الطريق الصحيح، ويقودنا عبر مناطق المسرحية الضحلة الخطرة، وشعابه الصخرية، ومسارها المعقدة التى من السهل على الممثل أن يضل طريقه فيها.

ولكن كثيرا من الممثلين ــ للاسف ــ يتغاضون عن ذلك. إنهم يعجزون عن تشريح المسرحية والتعمق فيها، ولذلك يضطرون إلى معالجة عدد كبير من الوحدات المتفرقة والمفتقرة إلى مضمون. ويبلغ عدد هذه الوحدات عندهم من الكثرة حدا يجعل الممثل يضل طريقه ويفقد احساسه بالكل.

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالا تحتذونه، ولا تفتتوا المسرحية دونما ضرورة، ولا تسيروا فى لحظة الابداع وفق وحدات صغيرة، بل مرروا مجراكم الملاحى عبر وحدات كبرى جرى صوغها وانعاشها جيدا فى كل جزء من الأجزاء المكونة المستقلة.

أما تقنية التقسيم إلى وحدات فهى بسيطة نسبيا. وماعليكم الا أن تسألوا أنفسكم «ماهو الشئ الذى لايمكن للمسرحية، موضوع التحليل، أن تتواجد بمعزل عنه؟» وبعد ذلك ابدأوا بتذكر مراحلها الرئيسية دون الدخول فى التفاصيل. ولنفرض أننا نحلل مسرحية غوغول «المفتش» * فما هو الشئ الذى لا وجود للمسرحية بعيدا عنه؟

---

* نيكولاى غوغول «المفتش» منشورات وزارة الثقافة ــ سلسلة مسرحيات عالمية دمشق ١٩٨٥ ترجمة الدكتور شريف شاكر.

وقال فيونتسوف مقررا:

ـ المفتش.

فقال شوستوف مصححا:

ـ أو بالأحرى بعيدا عن مشهد خليستاكوف.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ موافق، ولكن المسألة لا تقتصر على خليستاكوف وحده. ولابد من جو مناسب للحدث التراجيكوميدى الذى يصوره غوغول. وهذا الجو يخلقه فى المسرحية محتالون من أمثال رئيس البلدة، وزيمليانيكا، ولياپكين ـ تياپكين، والتمامان بوبتشينيسكى ودوبتشينسكى... الخ. وينتج عن ذلك أن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خليستاكوف وسكان البلدة السذج، هذه البلدة التى «لو سافرت منها طوال سنوات ثلاث فلن تصل إلى حدود أية دولة».

ومن دون أى شئ لايمكن للمسرحية أن توجد أيضا؟

وقال أحد الطلبة:

ـ من دون الرومانسية الخرقاء والمغناجات الريفيات من أمثال ماريا أنطونوفنا التى جرت بفضلها الخطوبة و «دوشة» البلدة كلها.

وسأل تورتسوف:

ـ ومن دون أى شئ لا يمكن أن توجد المسرحية أيضا؟

ـ من دون مدير البريد الفضولى، وأوسيب الفطن، والرشوة، والرسالة الموجهة إلى ترياپيتشكين، ووصول المفتش الحقيقى.

كان الطلاب يتذكرون وقائع المسرحية مقاطعين بعضهم بعضا، فقال تورتسوف:

ـ لقد أشرفتم الآن على المسرحية من علو تحليق الطائر واستعرضتم مشاهدها الرئيسية. وبذلك تكونوا قد قسمتم مسرحية «المفتش» إلى أجزائها العضوية المكونة، وهى الوحدات الرئيسية الكبرى التى تتألف منها المسرحية.

ونضطر فى بعض الحالات، عندما نكون ازاء مسرحيات صاغها كتاب رديئون صوغا ناقصا، إلى أن ندخل وحداتنا الخاصة الاخراجية أو التمثيلية. ولا يسعنا أن نجد العذر

لهذه الحرية إزاء المؤلف الا فى حالات الضرورة. على أننا نجد من الهواة من يفعل الشئ نفسه فى حالة المؤلفات الكلاسيكية العبقرية المتماسكة التى لاتحتاج إلى أية اضافة. ويمكن احتمال ذلك لو أن هذه الوحدات المدخلة كانت قريبة عضويا من طبيعة المسرحية، بيد أن هذا لا يتحقق فى أغلب الاحيان، ويتشكل عندئذ لحم ميت على جسم المسرحية الرائعة وكيانها الحى، من شأنه أن يميت المسرحية، أو يميت بعضا من أجزائها.

وقال أركادى نيكولايفتش فى نهاية الدرس مقوما ماتم انجازه اليوم:

ـ سوف تدركون مع مرور الزمن ومن خلال الممارسة العملية أهمية الوحدات بالنسبة للممثل فما أشد العذاب الذى يعانيه الممثل عندما يؤدى على الخشبة دورا جرى تحليله وصوغه بصورة رديئة، ولم يقسم إلى وحدات واضحة. وسيكون أداء الدور بهذه الطريقة أداء ثقيلا ومرهقا للفنان نفسه، وسيبعث على الخوف من طوله وحجمه الهائل. وعلى العكس، فأنت تشعر بنفسك على نحو مختلف تماما عندما تقوم بأداء دور تم اعداده وصوغه بشكل جيد. إنك تضع الماكياج ولا تفكر سوى بالوحدة القريبة التالية، وبالطبع، تفكر بها من حيث علاقتها بمجمل المسرحية وهدفها النهائى: وإذ تقوم بأداء الوحدة الاولى، تنقل انتباهك إلى الوحدة الثانية، وهكذا دواليك. ان عرضا من هذا النوع سوف يبدو رشيقا من كل بد. وتستيقظ ذاكرتى، عندما أفكر بهذه الطريقة من العمل، ذلك التلميذ العائد من مدرسته إلى البيت. هل تعلمون ماذا يفعل عندما يكون الطريق طويلا والبعد باعثا فى نفسه على الخوف؟ إنه يتناول حجرا ويقذف به امامه إلى أبعد مسافة ممكنة. ويساوره القلق من إمكانية عدم العثور على الحجر. ولكنه يعثر عليه ويفرح به. ثم يقذف الحجر نفسه بحماسة جديدة إلى مسافة أبعد من سابقتها، ويساوره القلق مرة أخرى خوفا من ألا يعثر على الحجر. وهكذا، لا يلاحظ التلميذ المسافة ويكف عن التفكير بها بفضل تقسيمه الطريق الطويلة إلى أجزاء، وبفضل منظور الاستراحة المنزلية الباعث على السرور.

وأنتم أيضا سيروا فى أدواركم وأتوداتكم من وحدة كبيرة إلى أخرى دون أن يغيب عن بالكم هدفكم النهائى. عندئذ سوف تبدو لكم حتى المسرحيات ذات الفصول الخمسة، والتى تبدأ فى الساعة الثامنة وتنتهى بعد منتصف الليل، مسرحيات قصيرة.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم مستأنفا شرحه:

ـ ليس الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات تحليل المسرحية ودراستها فحسب، بل ثمة غرض آخر أكثر أهمية يكمن فى صميم كل وحدة.

ويكمن جوهر الأمر فى أن كل وحدة تنطوى على مهمة ابداعية. وتولد هذه المهمة من وحدتها بصورة عضوية، أو على العكس من ذلك حيث تخلق المهمة وحدتها. وكما قلنا آنفاً إنه لايجوز أن نقحم على المسرحية وحدة غريبة مأخوذة من جانب ولا علاقة لها بهذه المسرحية، كذلك نقول هنا إنه لا يجوز عمل ذلك مع المهمات أيضا. فهذه الاخيرة مثلها مثل الوحدات يجب أن تنبثق احداها من الاخرى بصورة منطقية مترابطة. وبحكم الصلة العضوية القائمة بين الوحدات والمهمات، فان كل ما قلناه سابقا عن الوحدات ينطبق على المهمات أيضا.

وبدأت استذكر ماعرفته عن الوحدات:

ـ إذا كان الأمر كذلك فثمة مهمات كبيرة ومتوسطة وصغيرة، مهمات رئيسية وأخرى ثانوية يمكن أن تندمج فيما بينها. أى أن المهمات تخلق مجرى ملاحيا أيضا.

ـ المهمات هى تحديد تلك الأضواء التى تشير إلى خط المجرى الملاحى، وتهدينا إلى الطريق الصحيح فى كل جزء منه. إنها مراحل الدور الأساسية التى يسترشد بها الممثل فى أثناء الإبداع.

وراح فيونتسوف يتفكر فى المسألة مرددا:

ـ مهمة؟! فى الرياضيات نقول مهمة *! فهل نقول هنا أيضا.. مهمة! لا أفهم شيئا!

ثم أردف مقررا:

ـ مهمتنا أن نؤدى أداء جيدا.

فأكد تورتسوف قائلا:

---

* كلمة مهمة (زادانشا) تعنى مسألة أيضا فى اللغة الروسية.

ـ نعم، هذه مهمة كبيرة، بل مهمة تمتد على طول حياتنا كلها! ولكن ما أكثر ما ينبغي أن نفعل من أجل تحقيق هذه المهمة؟! تصوروا: أن تجتازوا السنة الاولى، ومن ثم الثانية والثالثة والرابعة، ألا يعتبر ذلك كله من المهمات؟ حقا، إنها ليست مهمات كبيرة بقدر ما هى مهمة أن تصبح ممثلا كبيراً.

وما أكثر ما يتطلبه اجتياز كل سنة من هذه السنوات من دروس وحصص يتوجب علينا حضورها وسماعها وفهمها واستيعابها، بالاضافة إلى إجراء التدريبات عليها؟!

ألا يعتبر هذا كله من المهمات؟! حقا إنها مهمات أقل حجما من مهمة اجتياز كل سنة من السنوات! ولكى نحضر الحصص والدروس كل يوم كم مرة ينبغى أن نستيقظ فى وقت محدد، وأن ننهض، ونغتسل، ونرتدى ملابسنا، ونهرع إلى الشارع فى أوقات محددة. تلك من المهمات أيضا، ولكنها مهمات أصغر حجما.

وقال تورتسوف متذكرا:

ـ وكم مرة ينبغى أن نتناول الصابون، وندلك به أيدينا ووجهنا كيما نغتسل! كم مرة ينبغى أن نرتدى البنطلون والسترة، ونحكم أزرارها!

فقال تورتسوف شارحا:

ـ وهذه مهمات أيضا، ولكنها أصغر المهمات حجما، ان الحياة والناس والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمام أنفسنا، وأمام بعضنا بعضا، عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أدغال.

ويخلق كل من هذه العقبات مهمة وفعلا من أجل تذليل هذه العقبات.فالانسان فى كل لحظة من لحظات حياته انما يرغب فى شئ ما، ويطمح إلى شئ ما. ويصارع شيئا ما من أجل تحقيق ما يطمح إليه. وليس نادرا ما يعجز الانسان خلال حياته كلها عن استكمال ما شرع به عندما يكون هدفه هدفا مهما.لايستطيع رجل واحد أن ينهض بمهمات كبيرة، عالمية، ذات طابع انسانى عام، هذه المهمات انما تنهض بها الأجيال والعصور.

أما على الخشبة فيحقق هذه المهمات الكبيرة، الإنسانية، الشاملة، شعراء عباقرة من أمثال (شكسبير)، وممثلون عباقرة من أمثال (موتشالوف)و (تومازو سالفينى). إن الابداع المسرحى ماهو الا وضع مهمات كبيرة، وفعل أصيل مثمر وهادف من أجل تحقيق هذه المهمات. أما النتيجة فتنشأ من تلقاء نفسها، إذا ماتم تنفيذ كل ماسبق بصورة صحيحة.

ويكمن الخطأ الذى يقع فيه معظم الممثلين فى أنهم لا يفكرون بالفعل، بل بالنتيجة فقط. وهم إذ يتجاوزون الفعل ينجذبون مباشرة إلى النتيجة. ونحصل بذلك على أداء نتائج مصطنع وقسر لا يفضى سوى إلى الصنعة.يجب أن تتعلموا تنفيذ المهمات تنفيذا أصيلا ومثمرا وهادفا بوساطة الفعل طوال فترة تواجدكم على الخشبة، وأن تتعودوا على ذلك، لا أن تكتفوا بأداء النتائج.

عليكم أن تحبوا مهماتكم وأن تكونوا قادرين على أن تجدوا لها أفعالا حيوية.

واقترح علينا أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ هيا، حددوا الآن لأنفسكم مهمة، وقوموا بتنفيذها.

وبينما كنا ـ ماريا وأنا ـ نفكر فى الأمر بروية واذا بشوستوف يتقدم إلينا بالاقتراح التالى:

ـ لنفرض أننا، نحن الاثنين، نحب مالوليتكوفا، وقد أقدم كلانا على طلب يدها فما عسانا أن نفعل لو حدث هذا فى الواقع؟

وقد بدأت جوقتنا الثلاثية بتحديد ظروف مقترحة معقدة، ثم قسمت هذه الظروف إلى وحدات ومهمات كان ينبثق عنها الفعل. وعندما تضعف حيوية هذا الفعل كنا نستخدم كلمة «لو» وندخل «ظروفا مقترحة» جديدة تتولد عنها مهمات أخرى نقوم بتنفيذها وبفضل هذه الدفعات المستمرة استغرقنا فى عملنا إلى حد أننا لم نلحظ ارتفاع الستار. ولقد ظهرت خشبة المسرح فارغة الا من بعض الديكورات الجاهزة التى وضعت على طول الجدران من أجل استخدامها فى أحد العروض المسائية العرضية اليوم.

واقترح علينا أركادى نيكولايفتش أن نتوجه إلى الخشبة، وأن نواصل عليها تجربتنا ففعلنا. وعندما انتهينا قال لنا:

ـ هل تذكرون ماحدث عندما اقترحت عليكم فى حصة من حصصنا الأولى أن تصعدوا الخشبة الفارغة، وأن تقوموا بعمل ما عليها. عندئذ، لم تتمكنوا من ذلك ورحتم تجوبون خشبة المسرح محاولين أداء شخصيات وانفعالات بصورة مصطنعة تنم عن العجز. أما اليوم فكثير منكم قد شعر أنه حر رشيق الحركة، رغم تواجده مرة أخرى فوق خشبة المسرح فارغة من الأثاث والأشياء. ما الذى أعانكم على ذلك؟

وقررنا ـ باشا وأنا ـ بصوت واحد:

ـ إنها المهمات الداخلية الفعالة.

ووافق تورتسوف على هذه الإجابة قائلا:

ـ نعم، فهى توجه الممثل إلى الطريق القويم، وتنأى به عن الاداء المفتعل. ان المهمة هى التى تعطى الممثل امكانية ادراك حقه فى أن يصعد الخشبة، وأن يبقى عليها ليعيش حياته المشابهة لحياة الدور.

ولكن التجربة اليوم لم تقنع الجميع بذلك لسوء الحظ، لأن المهمات لدى بعض الطلبة قد وظفت اليوم أيضا، فى سبيل المهمات ذاتها وليس من أجل الفعل.

وبسبب ذلك تحولت المهمات لديهم على الفور إلى «ألاعيب» تمثيلية لا يقصد منها سوى العرض. لقد حدث ذلك عند فيسيكلوفسكى. كما كانت المهمة لدى آخرين، عند فيليا مينوفا مثلا، ذات طابع خارجى صرف، وقريبة من التصبب على الذات. وكذلك عند غوفوركوف حيث أفضت المهمة لديه إلى مجرد التباهى بالتقنية شأنه في ذلك علي الدوام هذا كله لا يمكن أن يعطى نتيجة حسنة ولا يستدعى الفعل، بل مجرد الرغبة فى أن يتظاهر الممثل بأنه يفعل. أما بوشين فلم تكن المهمة لديه سيئة ولكنها كانت مهمة عقلانية جدا وأدبية. الأدب طبعا شيء رائع، ولكنه ليس كل شيء فى فن الممثل.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

ـ أنواع المهمات المسرحية كثيرة جدا. ولكن ليست كلها ضرورية أو نافعة، بل إن الكثير منها ضار بالنسبة لنا. لذلك من المهم أن يكون الفنان قادرا علي التميز في نوع المهمة ليتجنب المهمات غير المطلوبة، ويختار المهمات المطلوبة حقا، ويعمل علي ترسيخها.

وسأل مستفهما:

ـ وكيف يمكننا أن نعرفها.

ـ نحن نقصد بتعبير «المهمات المطلوبة»:

١ ـ المهمات الخاصة بجانبنا نحن الممثلين أولا، لا الخاصة بذلك الجانب من الأضواء الأمامية حيث يجلس المتفرجون. أو بتعبير آخر المهمات الخاصة بالمسرحية والتى توجه نحو الشركاء الذين يؤدون الادوار الاخرى، وليس نحو المتفرجين في الصالة.

٢ـ مهمات الممثل ـ الانسان نفسه التى تشبه مهمات الدور.

٣ـ المهمات الابداعية والفنية، أى التى تساعد على تحقيق الهدف الاساسي من الفن، وهو خلق «حياة روح الدور الانسانية» والتعبير عنها تعبيرا فنيا.

٤ـ المهمات الاصيلة، الحيّة، الفاعلة، الانسانية، القادرة على دفع الدور إلى أمام، لا المهمات التمثيلية، الشريطية، الميتة، التي ليس لها صلة بالشخصية المصورة، ولا تستخدم إلاّ من أجل تسلية الجمهور.

٥ـ المهمات القادرة على اقناع الممثل والشركاء والمتفرج بصدقها.

٦ـ المهمات الجذابة، المثيرة، القادرة على ايقاظ عملية المعاناة الاصيلة.

٧ـ المهمات الصائبة، أى النموذجية بالنسبة للدور الذى يجرى أداؤه، لا التقريبية بل المرتبطة بجوهر المؤلف الدرامى بصورة محددة تماما.

٨ـ المهمات ذات المضمون الذى يتجاوب مع جوهر الدور، لا المهمات الضحلة التى لا تمس من المسرحية سوى سطحها.

بقى أن أحذركم من المهمات التمثيلية الآلية والميكانيكية الخطرة، المنتشرة بصورة واسعة فى عملنا، والتى تفضى مباشرة الى الصنعة.

وقلت ملخصا:

ـ أنتم تعترفون، إذن ، بالمهمات الخارجية والداخلية، أى الفيزيولوجية والسيكولوجية؟

وأضاف تورتسوف قائلا:

ـ وبالمهمات السيكولوجية الأولية أيضا.

وسألت مستفهما:

ـ وما تكون هذه المهمات؟

تصوروا أنكم تدخلون هذه الحجرة، فتلقون التحية ثم تصافحونني وتحنون رؤوسكم وتسلمون علي. إن هذه المهمة هى مهمة اعتيادية، آلية، لا أثر فيها للناحية السيكولوجية.

وسأل فيونتسوف مستغربا:

ـ كيف! وهل يعنى ذلك أنه لا يجوز لنا القاء التحية على الخشبة؟

فسارع أركادى نيكولايفتش يطمئنه قائلا:

ـ فى استطاعتنا أن نلقى التحية بصورة آلية، ولكن، لايجوز أن نحب ونتألم ونكره وننفذ مهمات انسانية حية بصورة آلية، ميكانيكية بعيدة عن المعاناة، كما تحب أنت أن تفعل.

ثم استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه قائلا:

ـ فى حالة أخرى أنت تمد يدك وتصافحنى محاولا أن تعبر لى بنظرة منك عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل. هذه المهمة هى مهمة اعتيادية، وتنطوى، فى الوقت نفسه، على عنصر سيكولوجى. اننا نسمى هذا النوع من المهمات فى لغتنا بالمهمات السيكولوجية ـ الاولية.

واليكم حالة ثالثة. لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأهنتك أمام الناس. وأننى أريد، عند التقائنا اليوم، أن أقترب منك، وأمد لك يدى قاصدا بذلك أن أطلب الصفح، وأن أجعلك تفهم بأنى مذنب وأنى أرجو أن تنسى ماحدث.

إن عملية مد اليد لعدو الأمس ليست بالمهمة البسيطة أبدا، ونحتاج، قبل تنفيذها، إلى إعادة التفكير، وأن تخامرنا مشاعر كثيرة، وأن نتغلب على أنفسنا.

طبعا، فى استطاعتنا أن نعتبر مهمة كهذه مهمة سيكولوجية، لا بل مهمة سيكولوجية على شئ من التعقيد أيضا.

ثم قال أركادى نيكولايفتش فى النصف الثانى من زمن الحصة:

ـ ومهما بلغت المهمة درجة من الصدق، فان ميزتها الرئيسية والاهم يجب أن تبقى فى «قدرتها على الجذب» واجتذاب الممثل على وجه الخصوص. يجب أن تعجب المهمة الممثل وتستهويه بقوة جذب مغناطيسية تجعله يرغب فى تنفيذ المهمة فتكون هذه المهمة بمثابة العامل الذى يستفز ارادته الخلاقة.

ونحن نسمى المهمات التى تضطلع بجميع هذه الخصائص الضرورية للفنان مهمات ابداعية. ومن المهم ألا يتعدى تنفيذ هذه المهمات حدود مقدرة الممثل، وأن تكون ممكنة وقابلة للتحقيق، والا فانها سوف تقسر طبيعة الفنان حتما. واليكم مثالا على ذلك.

وهنا التفت أركادى نيكولايفتش إلى أومنوفيخ وسأله:

ـ ماهى مهمتك فى مشهد «الأقمطة» الذى تؤثره على غيره من مسرحية «براند»؟

فأجاب أومنوفيخ:

ـ إنقاذ الإنسانية.

ـ أرأيتم! هل بمقدور أحد من الناس أن ينهض بهذه المهمة العظيمة؟

أليس الافضل أن نختار مهمة أسهل، ولتكن، فى البداية، مهمة جسمانية جذابة.

وقال أومنوفيخ بخجل وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة لطيفة:

ـ ولكن هل يمكن أن تكون جذابة هذه الـ.. المهمة الجسمانية؟

ـ بالنسبة لمن؟

وأجاب عالمنا السيكولوجى الخجول:

ـ للجمهور.

فقال تورتسوف:

ـ لاتهتم به وفكر بنفسك. فاذا كانت المهمة جذابة بالنسبة لك، فان الجمهور سوف يتبعك فى ذلك.

ـ ولكنها.. رغم هذا... لا تستثيرنى. بودى أن أختار مهمة سيكولوجية.. هذا أفضل..

ـ سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك. أما الآن، فلم يحن الأوان للانشغال بالمسائل السيكولوجية والمهمات المختلفة الاخرى. فاقصر اهتمامك، فى الوقت الحاضر، على أبسط المهمات، أى بالمهمات الفيزيولوجية، وفى استطاعتنا أن نضفى شيئا من الجاذبية على كل مهمة.

وراح يؤكد أومنوفيج باستحياء:

ـ ولكن، ليس فى استطاعتنا أن نفصل... الروح عن الجسم أبدا. من السهل أن نخلط... أن نخطئ فجأة...

ووافق تورتسوف قائلا:

ـ بالضبط! ففى كل مهمة فيزيولوجية، وفى تحقيقها، عنصر سيكولوجى، وبالعكس، ثمة عنصر فيزيولوجى فى كل مهمة سيكولوجية. أنت لا تستطيع فصل كلا الجانبين أحدهما عن الآخر. ولنفرض أنك تريد أداء دور (ساليرى) فى مسرحية بوشكين، موتسارت ساليرى. إن العالم النفسى عند (ساليرى) الذى عزم على قتل (موتسارت) هو معقد للغاية: فمن الصعب أن تتناول كأسا، وتصب فيه خمرا، ثم تضع فيه سما، وتقدمه إلى صديقك العبقرى الذى طالما سحرتك موسيقاه. على أن ذلك كله ماهو الا أفعال فيزيولوجية. ولكن ما أقوى العنصر السيكولوجى فيها! أو بالاحرى أن نقول إن تلك الافعال ماهى الا أفعال سيكولوجية معقدة، ولكن، ما أقوى العنصر الفيزيولوجى فيها! خذوا أبسط فعل جسمانى كأن نقترب من شخص آخر ونصفعه. ما أعظم المعاناة السيكولوجية المعقدة التى ينبغى أن يجتازها المرء ليفعل ذلك بصورة صادقة! انكم اذا قمتم بعدد من الأفعال الفيزيولوجية مثل صب الخمر فى الكأس والصفعة، وبررتموها باستخدام كلمة «لو» وبظروف مقترحة، واذا ما رغبتم، بعد ذلك، أن تحددوا أين ينتهى المجال الجسمانى ويبدأ المجال الروحى، فانكم ستجدون أن تقرير ذلك ليس بالامر الهين أبدا. وأن من أسهل الأمور أن تخلطوا بينهما. ولكن لا ينبغى أن تخافوا من ذلك، بل على العكس، أخلطوا أحدهما بالآخر، واستفيدوا من عدم وضوح الخط الفاصل بين المهمات الفيزيولوجية والسيكولوجية. لا تبالغوا فى تحقيق الحدود بين الطبيعة الفيزيولوجية والطبيعة الروحية. افعلوا ذلك بصورة تقريبية، واستلهموا شعوركم متوخين دائما الميل نحو جانب المهمة الفيزيولوجى، ولن أعترض اذا ما أخطأتم فى ذلك، لأن هذا الخطأ من شأنه أن يكون مفيدا أيضا فى لحظة الابداع.

وسألنا بحيرة:

ـ كيف يمكن للخطأ الصريح أن يكون مفيدا؟

ـ لأنكم بفضل هذا الخطأ لن تخفوا شعوركم، وسيؤمنكم ذلك ضد القسر الداخلى. وسيساعدكم تنفيذ المهمة الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا على خلق حالة سيكولوجية سليمة ومن شأن هذا التنفيذ أن يحول المهمة الفيزيولوجية إلى مهمة سيكولوجية، فنحن، كما قلنا آنفا، يمكننا أن نضفى أساسا سيكولوجيا على كل مهمة فيزيولوجية.

دعونا نقتصر، فى الوقت الحاضر، على المهمات الفيزيولوجية، فهى أسهل وأكثر طواعية من حيث الادراك والتنفيذ. اننا إذ نفعل ذلك، نقلل من خطر الوقوع فى الاداء المصطنع. سنتكلم عن المهمات السيكولوجية عندما يحين وقت ذلك. أما الآن، فأنصحكم بالبحث، قبل كل شئ، عن المهمة الفيزيولوجية فيما تقومون به من تمارين و(أتودات) ومقتطفات وأدوار.

.. .. عام (..) ١٩

ثمة مسائل مهمة فى برنامج اليوم: كيف نستخلص المهمات من الوحدة. وتتلخص التقنية السيكولوجية فى هذه العملية فى أن نبتكر للوحدات، موضوع البحث، تسميات مناسبة تميز جوهرها الداخلى.

وقال غوفوركوف ساخرا:

ـ وما الحاجة إلى طقوس العماد هذه؟

فأجابه أركادى نيكولايفتش على ذلك قائلا:

ـ هل تعلم مايعنيه الاسم الذى ننجح فى العثور عليه ليعبر تعبيرا صادقا عن جوهر الوحدة الداخلى؟

إن هذا الاسم هو تركيب الوحدة وخلاصتها. ومن الضرورى للحصول عليه أن «ننقع» الوحدة ثم نعتصر منها الجوهر الداخلى ونبلوره، ثم نجد تسمية ملائمة لهذه «البلورة» الناتجة. فالممثل، وهو يبحث عن الكلمة المناسبة، إنما يسير، فى الوقت نفسه، أعماق الوحدة، ويدرسها ويبلورها، ويركبها. وهو عندما يعثر على الاسم المناسب، يكون قد عثر على المهمة أيضا.

إن الاسم الصحيح الذى يحدد جوهر الوحدة هو الذى يكشف عن المهمة التى تنطوى عليها هذه الوحدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش:

ولفهم هذا العمل بطريقة عملية، سنطبقه على مقتطف «الاقمطة» من مسرحية (براند) ولنتناول الوحدتين الأوليين، أو المشهدين الأوليين وسأذكركم بمضمونهما.

لقد فقدت (آغنس)، زوجة القس (براند)، ابنها الوحيد. وهاهى ذى فى غمرة حزنها توضب أقمطة الطفل وملابسه ولعبه ومختلف الأشياء ـ الذخائر المتبقية بعده ويغتسل كل

شئ بدموع الأم التى أصابتها الحسرة، وراح قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات. لقد حلت الكارثة لأنهم يعيشون فى مسكن رطب غير صحى. وكانت قد توسلت إلى زوجها أن يغادر الأبريشة منذ أن مرض الطفل. ولكن (براند) المتعصب والأمين لفكرته رفض التضحية بواجبه ككس من أجل انقاذ أسرته. ولقد أدى هذا الرفض إلى حرمانها من ولدها.

وأذكركم الآن بمضمون الوحدة الثانية أو المشهد الثانى. يدخل (براند). انه يتعذب ويعانى بسبب (آغنس). ولكن فكرته العصبية عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة فيأخذ باقناع زوجته كى تعطى احدى الغجريات الأشياء واللعب المتبقية بعد وفاة الطفل، لأن هذه الأشياء واللعب تعيق (آغنس) عن الاستسلام للرب، وعن تنفيذ المبدأ الاساسى الذى تسير عليه حياتهما ألا وهو خدمة القريب.

والآن، لخصّوا جوهر هاتين الوحدتين الداخلى، وابتكروا لكل منهما التسمية المناسبة. وقال غوفوركوف:

ـ ولكنى لا أرى ما يحتاج إلى تفكير؟ كل شئ واضح هنا. إن تسمية المهمة الاولى هى «حب أم»، أما تسمية المهمة الثانية فهى «واجب رجل متعصب». ووافق تورتسوف قائلا:

ـ حسنا، ليكن ذلك، فأنا لا أريد أن أدخل فى تفاصيل عملية بلورة الوحدة ذاتها. وسندرس هذه العملية بالتفصيل عندما نتناول الدور والمسرحية.

أما الآن فانصحكم ألا تحددوا تسمية المهمة باسم الوصوف أبدا. واحفظوا ذلك لتسمية الوحدة. أما المهمات المسرحية فيجب تحديدها بصيغة الفعل حتما.

وسألنا بحيرة:

ـ وما السبب؟

ـ فى استطاعتى الاجابة على هذا السؤال. ولكن يجب أن تجربوا بأنفسكم أولا، وأن تنفذوا بوساطة الفعل المهمتين اللتين جرى تحديدهما منذ قليل باسم الوصوف وهما: ١ حب أم ٢ واجب رجل متعصب.

واضطلع كل من فيونتسوف وفيلياسيتوفا بهذه المهمة. فجعل الأول الغضب يبدو على وجهه. وأخذ يحملق بعينيه، واستقام بظهره وشده إلى درجة التخشب. ثم أخذ يخطو بصلابة على الأرض، ويخبط بنعليه، ويتكلم بصوت جهورى، ويبذل مزيدا من الجهد،

آملا بذلك أن يكسب نفسه صفة الصلابة والقوة والحزم للتعبير عن واجب ما «بصفة عامة». ولقد تصنعت فيليامينوفا في أدائها وحاولت التعبير عن الرقة والحب. بصفة عامة أيضا.

وبعد أن انتهيا من أدائهما قال أركادى نيكولايفتش:

ـ ألا تريان أن اسمى الوصوف اللذين حددتما بهما مهمتيكما قد حملا أحدكما إلى أداء شخصية يزعم أنها شخصية انسان متسلط، والآخر إلى أداء انفعال يزعم أنه حب أم؟ لقد قمتما بعرض أناس السلطة والحب أما أنتما فلم تكونا هؤلاء الناس. ولقد حدث ذلك لأن اسم الوصوف يتحدث عن تصور، عن حالة معينة، أو صورة، أو ظاهرة.

واسم الوصوف، اذ يتحدث عن ذلك، يحدد هذه التصورات بصفة مجازية أو شكلية فقط. دون أن يحاول الاشارة إلى الفعالية أو الفعل. فى حين أن كل مهمة يجب أن تكون مهمة فعالة.

وراح غوفوركوف يجادل قائلا:

ـ أرجو المعذرة، فأنتم تقولون إن فى استطاعة اسم الوصوف أن يستعرض، وأن يصور ويظهر، وهذا كله من الفعل!

ـ صحيح، ولكنه ليس ذلك الفعل الأصيل، المثمر والهادف الذى يتطلبه فننا على الخشبة، بل انه فعل تمثيلى «تشخيصى» نحن لا نعترف به، ونعمل على طرده من المسرح.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش يقول:

ولننظر الآن ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا مناسبا بدلا من اسم الوصوف فى تسمية المهمة.

وسألنا نطلب توضيحا:

ـ وكيف يتم ذلك؟

فأجاب تورتسوف:

ـ ثمة وسيلة بسيطة من أجل ذلك وهى قبل أن تسموا الفعل ضعوا كلمة «أريد» أمام الاسم الذى تحولونه: «أريد أن أفعل... ماذا؟»

وسأحاول أن أريكم هذه العملية بالمثال: لنفرض أننا نقوم بالتجربة على كلمة «السلطة» ضعوا قبلها كلمة «أريد» فتصبح: «أريد السلطة». إن رغبة كهذه هي رغبة عامة وغير واقعية. ومن أجل أن تبعثوا الحياة فيها أدخلوا هدفا محددا، فاذا مابدا لكم هذا الهدف جذابا فسينشأ في داخلكم سعي وميل إلى القيام بفعل لتحقيق الهدف. ويجب أن نحدد هذا الفعل بتسمية لفظية صائبة تعبر عن جوهره الداخلي. وسيكون ذلك فعلا محددا ومهمة حيّة فعّالة، لا مجرد تصور سلبي أو مفهوم يخلقه لنا اسم الوصوف.

وسألت مستفهما:

ـ وكيف نعثر على هذه الكلمة؟

ـ قل لنفسك: «أريد أن أفعل.. (ماذا).. لأحصل على السلطة؟». أجب على هذا السؤال وستعرف ما يجب عليك فعله.

وقال فيونتسوف مقررا على الفور:

ـ أريد أن أكون رجلا ذا سلطة.

ولاحظ أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ كلمة أكون تشير إلى حالة سكون، انها تفتقر إلى الفعالية التى يجب أن تتوافر للمهمة.

وقالت فيليا مينوفا مصححة:

ـ أريد أن أحصل على السلطة.

ـ هذا أقرب إلى الفعالية بعض الشيء، ولكنه عام جدا، ولا يمكن تحقيقه على الفور.

وبالفعل، حاولى أن تجلسى على هذا الكرسى، وارغبى فى الحصول على السلطة «بوجه عام». نحن بحاجة إلى مهمة محددة تكثر، قريبة وواقعية وقابلة للتحقيق، فليس كل فعل يمكن أن يكون صالحا كما ترين، ولا كل كلمة قادرة على دفعنا إلى القيام بفعل نشيط مثمر. يجب الاضطلاع بالمقدرة على اختيار اسم المهمة.

واقترح أحد الطلبة قائلا:

ـ أريد أن أحصل على السلطة لأسعد الانسانية.

فقال أركادى نيكولايفتش معترضا:

ـ هذه عبارة جميلة، ولكن يصعب الايمان بامكانية تنفيذها فى الواقع.

وقال شوستوف مصححا:

ـ أريد السلطة لأنعم بالحياة، وأعيش حياة مرحة، وأتمتع باحترام الناس، وأحقق رغباتى وأرضى حبى لذاتى.

ـ هذه رغبة أكثر واقعية وأقرب إلى التحقيق. ولكننا نحتاج لتنفيذها إلى معالجة عدد من المهمات الممهدة. إذ لايمكن بلوغ هذا الهدف النهائى بصورة مباشرة، لا يمكننا أن نصل إليه بخطوة واحدة. هيّا، اصعد أنت أيضا الدرجات المفضية إلى مهمتك، وقم بتعدادها.

ـ أريد أن أبدو عمليا وحكيما ليثق بى الناس، أريد أن أتميز، وأن أدارى، وأن استقطب الانتباه الخ

وبعد ذلك عاد أركادى نيكولايفتش إلى مشهد «الاقمطة» من مسرحية «براند»، وأدخل عليه الاقتراح التالى كى يجتذب جميع الطلبة إلى العمل:

ـ ليضع جميع الرجال أنفسهم فى مكان (براند) وليبتكروا تسمية لمهمته. إنهم أقدر على فهم عالمه النفسى. ولتقم النساء بدور (آغنس)، إذ أن ادراك دقائق الحب الأنثوى، وحب الام أقرب اليهن.

واحد، اثنان، ثلاثة! ولتبدأ المباراة بين الرجال والنساء!

ـ أريد أن أسيطر على (آغنس)لأدفعها إلى التضحية، وأنقذها، وأسدد خطاها. وماكدت أنهى عبارتى حتى هجمت النساء على، وقذفننى برغباتهن:

ـ أريد أن أتذكر فقيدى!

ـ أريد أن أقترب منه! أريد أن أستانس به!

ـ أريد أن أعالجه، أن أداعبه، أن أعنى به!

ـ أريد أن يبعث حيا!

ـ أريد أن أتبع فقيدى!

ـ أريد أن أشعر بقربه منى!

ـ أريد أن أحس بوجوده بين الاشياء!

ـ أريد أن أناديه ليعود إليّ من القبر!

ـ أريد أن أرجعه إلى!

ـ أريد أن أنسى أنه مات!

ـ أريد أن أخفف من حنينى اليه!

وارتفع صراخ مالوليتكوفا أعلى من أصوات الاخريات وهى تقول:

ـ أريد أن أتشبث به فلا نفترق!

وأعلن الرجال بدورهم:

ـ مادام الامر على هذه الصورة فسنناضل! ـ أريد أن أهيىء (آغنس) وأن أستميلها نحوى! أريد أن ألاطفها! ـ أريد أن أجعلها تشعر بأنى أفهم عذابها! أريد أن أصور لها الفرح الذى سيغمرها بعد أدائها الواجب! ـ أريد أن أشرح لها مهمات الإنسان العظيمة.

وتصايحت النساء فى الاجابة على ذلك:

ـ اذن، فأنا أريد أن أثير شفقة زوجى من خلال عذابى! ـ أريد أن يرى دموعى! وصرخت مالوليتكوفا:

ـ أريد أن أتشبث به بقوة أكبر فلا أتخلى عنه!

وجاء الرد من الرجال:

ـ أريد أن أخيفها بمسؤليتها أمام الإنسانية! ـ أريد أن أهددها بالعقاب والفراق! أريد أن أعبر لها عن اليأس إزاء استحالة تفاهمنا!

ولقد كانت أفكار ومشاعر جديدة تتولد أكثر فأكثر طوال هذه المناوشة النارية، وتتطلب أفعالا مناسبة للتعبير عنها، كما أن الافعال بدورها كانت تستدعى ميولا داخلية إلى الفعل.

لقد دخلت فى صراع مع النساء عندما كنت أسعى إلى اقناعهن، وانتابنى احساس كمن انتهى لفوره من أداء مشهد ما، بعد أن استنفدت جميع المهمات التى أملاها على كل من الذهن والشعور والارادة. ولقد تركت لدى هذه الحالة شعورا بالرضا.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ إن كل مهمة من المهمات التى اخترتموها هى مهمة صادقة على نحو ما، وهى مهمة تستدعى قدرا ما من الفعل. فمهمة «أريد أن أتذكر طفلى الفقيد» قد لا تقول شيئا لذوى الطباع الحادة ولا تستهوى مشاعرهم، يفضلون عليها مهمة «أريد أن أتشبث به، وأن لا أتخلى عنه أبدا». ماذا؟ أشياء وذكريات وأفكار يستثيرها الفقيد. ولكننا لو اقترحنا هذه المهمات ذاتها على أناس آخرين فقد يظلون ازاءها باردين. من المهم أن تجتذب المهمة الممثل، وتستثير مشاعره.

والآن، أعتقد أنى قد دفعتكم من خلال التجربة العملية إلى الاجابة عن السؤال الذى وجهتموه إلى وهو: «لماذا يجب استخدام صيغة الفعل حتما بدلا من اسم الموصوف فى تحديد المهمة».

هذا كل ما أستطيع قوله لكم الآن بصدد الوحدات والمهمات. أما ما تبقى، فسأقوله لكم مع مر الزمن، عندما تزداد معرفتكم بفننا وتقنيته السيكولوجية، وعندما تتوافر بين أيدينا مسرحية ودور تستطيع تقسيمهما إلى وحدات ومهمات.

٨ـ الإحساس بالصدق والإيمان

.. .. عام (..) ١٩

واجهتنا فى حصة اليوم لافتة كتب عليها.

الإحساس بالصدق والإيمان

وقبل أن يبدأ الدرس كان الطلاب مشغولين فى البحث عن حافظة نقود مالوليتكوفا، تلك الحافظة التى كانت تفقدها صاحبتها بين حين وآخر.

وفجأة، تناهى إلى أسماعنا صوت أركادى نيكولايفتش القوى. فقد كان يراقبنا من الصالة منذ مدة طويلة.

ـ ما أجمل الصورة التى يقدم بها إطار المسرح مايجرى أمام أضوائه! لقد كنتم مخلصين فى معاناتكم وأنتم تبحثون، واتسمت أفعالكم بطابع الصدق الذى آمنتم به، وقمتم بتنفيذ المهمات الفيزيولوجية بدقة، فجاءت محددة وواضحة، وكان الانتباه مركزا، فقامت عناصر الابداع الضرورية بعملها على نحو صحيح ومنسجم.

ثم استخلص فجأة قائلا:

ـ وباختصار، لقد رأيت أمامى على الخشبة فنا حقيقيا.

واعترض الطلاب قائلين:

ـ لا .... أى فن هذا؟ إنه الواقع. صدق حقيقى أو «قصة حقيقية» كما تطلقون على ذلك.

- حسنا، أعيدوا هذه «القصة الحقيقية».

وأعدنا الحافظة إلى مكانها السابق، وشرعنا في البحث عن شئ وجدناه ولم تعد ثمة حاجة للبحث عنه. وبالطبع، لم ننجح فى ذلك أبدا.

فقال أركادى نيكولايفتش منتقدا عملنا:

- لا، لم أشعر هذه المرة لا بالمهمات، ولا بالافعال، ولا بالصدق الاصيل.. ولكن لماذا لا تستطيعون تكرار ما اتفق لكم معاناته منذ قليل فى الواقع؟ مع أنه كان يبدو أن لا حاجة للمرء إلى أن يكون ممثلا ليقوم بذلك، بل يكفى أن يكون شخصا عاديا. وشرع الطلاب يشرحون لتورتسوف بأنهم كانوا يحتاجون إلى البحث فى المرة الأولى، بينما لم تعد ثمة حاجة إلى ذلك فى المرة الثانية، ولذلك اكتفوا بأن تظاهروا بالبحث، فى المرة الأولى كانوا إزاء واقع حقيقى، أما فى المرة الثانية فلم ينشأ سوى تقليد هذا الواقع، وعرض له، وكذب.

واقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

- اذن، قوموا بأداء ذلك المشهد بعيدا عن الكذب. أدوه بالصدق وحده. فقلنا بتردد:

- ولكن.. ليس الأمر بهذه البساطة. لابد لنا من أن نستعد، وأن نتدرب ونعانى...

- أن تعانوا؟... ولكن، ألم تعانوا ذلك عندما كنتم تبحثون عن الحافظة؟

- كان ذلك واقعا، أما الآن فنحن نحتاج إلى خلق الفكرة المبتدعة ومعاناتها! وسأل تورتسوف مستفهما:

- وهل هذا يعنى أن معاناتنا على الخشبة تختلف عن مثيلتها فى الحياة؟

وهكذا قادنا أركادى نيكولايفتش خطوة خطوة، وبالاعتماد على مزيد من الأسئلة والتوضيحات إلى ادراك أن الصدق الاصيل والايمان بهذا الصدق ينشآن على صعيد الواقع الحقيقى بصورة تلقائية. فعندما كان الطلاب يبحثون على الخشبة عن الشئ المفقود تولد صدق حقيقى وايمان حقيقى بهذا الصدق. ولقد حدث ذلك لأن ماكان يجرى على الخشبة لم يكن أداء، بل واقعا حقيقيا.

ولكن عندما لا يكون ثمة واقع على الخشبة وعندما يكون مايجرى عليها مجرد أداء، فإن خلق الصدق والإيمان يتطلب تحضيرا تمهيديا. ويتلخص هذا التحضير فى ولادة

الصدق والإيمان فى البداية على صعيد الحياة المتخيلة، أى على مستوى الابتداع الفنى، ثم ينقلان من هذا الأخير إلى الخشبة.

فلكى نستدعى صدقا حقيقيا فى أنفسنا، ونقوم بالبحث على الخشبة عن الحافظة التى جرى البحث عنها منذ برهة وجيزة فى الواقع يجب أولا: أن نستخدم الرافعة داخل أنفسنا لتنقلنا إلى مجال الحياة المتخيلة، ولنخلق ثمة ابتداعنا المشابه للواقع. فى أثناء ذلك سيساعدنا كل من كلمة «لو» السحرية، والظروف المقترحة المستوعبة بصورة صحيحة على الاحساس بالصدق المسرحى وعلى الايمان به وخلقه على الخشبة. وهكذا، فان الصدق فى الحياة يطلق على ماهو كائن وموجود ويعرفه الانسان بالتأكيد. أما على خشبة المسرح، فان ما يطلق عليه الصدق هو غير موجود فى الواقع. ولكن يمكن أن يقع.

وسأل غوفوركوف:

ـ أرجو المعذرة. عن أى صدق يمكن أن يجرى الحديث فى المسرح، اذا كان كل مايجرى على الخشبة مجرد ابتداع وكذب، ابتداء من مسرحية (شكسبير) نفسها، وانتهاء بالخنجر المصنوع من الورق المقوى الذى يطعن به (عطيل) نفسه؟

فأجاب أركادى نيكولايفتش معترضا:

ـ اذا كان ما يضيرك هو أن الخنجر مصنوع من الورق المقوى بدلا من الفولاذ، فتسمى هذه القطعة الاكسسوارية الفظة على الخشبة كذبا، وتسم بسببها الفن كله بالكذب، ويجعلك هذا تكف عن الايمان بأصالة الحياة المسرحية، فأرجوا أن يطمئنك القول بأن ماله أهمية فى المسرح ليس المادة التى صنع منهاخنجر(عطيل) سواء كانت معدنا أو ورقا مقوى، بل المهم هو أن يكون شعور الفنان الذى يبرر انتحار(عطيل) شعورا صادقا ومخلصا وأصيلا. إن المهم هو الكيفية التى يمكن أن يتصرف بها الانسان ـ الممثل لو أن شروط حياة (عطيل) وظروفها كانت حقيقة، ولو أن الخنجر الذى يطعن به نفسه كان حقيقيا أيضا.

قرر اذن ما هو الشئ المهم والأكثر اقناعا بالنسبة لك، أهو ايمانك بوجود صدق حقيقى فى المسرح وفى وقائع المسرحية وأحداثها والعالم المادى كله، أم أن يكون الشعور الذى تولد فى روح الفنان واستدعاته الابتداع المسرحى غير الموجود فى الواقع شعورا أصيلا وصادقا؟

نحن فى المسرح نتحدث عن صدق الشعور هنا. هذا هو الصدق المسرحى الذى يحتاج إليه الممثل فى لحظة ابداعية. ولا وجود لفن أصيل بعيدا عن الصدق والايمان به! وكلما اشتدت واقعية الوضع المحيط على الخشبة، وجب أن تقترب معاناة الفنان دوره إلى السمة الطبيعية العضوية.

على أننا غالبا ما نجد على الخشبة شيئا مختلفا تماما. فثمة يخلقون وضعا واقعيا ينم كل ما فيه من ديكورات وأشياء عن الصدق، بيد أنهم يهملون، أثناء ذلك، أصالة الشعور نفسه. ومعاناة هؤلاء الذين يؤدون أدوارهم. ومن شأن عدم التطابق هنا بين صدق الاشياء وصدق الشعور أن يؤكد على افتقار أداء الأدوار إلى الحياة الاصلية تأكيدا قويا.

ولكى لا تقعوا فى هذا الخطأ، حاولوا أن تبرروا تصرفاتكم وأفعالكم على الخشبة بكلمات «لو» وبظروف مقترحة تبتكرونها بأنفسكم. فأنتم لن تستطيعوا ارضاء احساسكم بالصدق وإيمانكم بأصالة ماتعانون ارضاء تاما الا من خلال هذه العملية الإبداعية التى نسميها عملية «التبرير».

وأردت أن أفهم ذلك الشئ المهم الذى تحدث عنه تورتسوف فهما تاما، فطلبت منه أن يصوغ لنا فى كلمات موجزة ماهية الصدق فى المسرح. واليكم ماقاله فى هذا الصدد:

ـ إن الصدق على الخشبة هو مانؤمن به ايمانا مخلصا سواء كان فى أنفسنا أو فى نفوس شركائنا فى المشهد. اذ لايمكن فصل الصدق عن الايمان أو هذا الاخير عن الصدق لأن احدهما لايتواجد بعيدا عن الآخر، كما لا يمكن للمعاناة، أو الابداع، أن يتواجدا بمعزل عن كليهما.

إن كل مايحدث على الخشبة يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولشركائه فى المشهد، وللجمهور. وأن يولد فى أنفسنا الايمان بامكانية حدوث عمليات شعور فى الحياة الواقعية مشابهة لتلك التى يعانيها الفنان الخالق على الخشبة.

يجب أن يمهر الايمان بصدق مانعانيه من مشاعر وما يصدر عنا من أفعال خاتمة على كل لحظة من لحظات تواجدنا على الخشبة.

واختتم أركادى نيكولايفتش حصته قائلا:

لقد حدثتكما فى هذه الحصة عن الصدق الداخلى وعن الإيمان الساذج بهذا الصدق الضروريين للممثل على الخشبة.

.. .. عام (..) ١٩

كنت اليوم فى قسم الصوت والمؤثرات فى المسرح. ولقد جاء أركادى نيكولايفتش فى فترة الاستراحة إلى ردهة الممثلين وبدأ حديثا مع الممثلين ومعنا نحن الطلبة. وقال متوجها نحونا ـ شوستوف وأنا ـ بصورة عابرة:

ـ من المؤسف جدا أنكما لم تشاهدا تدريب اليوم فى المسرح! عندئذ لاتضحت لكما ماهية الصدق الاصيل والايمان به على الخشبة. تكمن المسألة فى أننا نقوم الآن بالتدريب على مسرحية فرنسية قديمة تبدأ بالمشهد التالى: تدخل فتاة صغيرة الغرفة مهرعة، وتعلن أن دميتها تتوجع من معدتها. يقترح عليها أحدهم أن تقدم دواء للدمية، فتخرج الفتاة مسرعة، ثم تعود بعد بعض الوقت وتعلن أن مريضتها قد شفيت. هذا هو مضمون المشهد الذى بنيت على اساسه فيما بعد مسرحية «الآباء اللاشرعيون» التراجيدية.

بيد أنهم فى المسرح لم يعثروا على دمية بين قطع الاكسسوار، فأخذوا عوضا عنها قطعة من الخشب، ولفوها بقماش خفيف جميل المنظر، وأعطوها للفتاة الصغيرة التى كانت تؤدى الدور. ولقد تعرفت الطفلة فى قطعة الخشب على ابنتها ووهبتها قلبها الحب كله على الفور. بيد أن المشكلة هى فى أن أم الدمية الصغيرة لم تكن متفقة مع مؤلف المسرحية على طريقة معالجة المعدة: فهى لم تكن تعترف بالدواء وتفضل عليه غسيل المعدة. ولقد جاء التعديل التحريرى المناسب الذى أجرته الممثلة مكتملا بهذا المعنى، فقد بدلت الفتاة الصغيرة كلمات المسرحية بكلماتها الخاصة. وجاءت أثناء ذلك بذرائع مبررة تماما استوحتها من تجربتها الخاصة: فقد علمتها التجربة أن غسيل المعدة ألطف وأكثر فعالية من الملين.

وعند انتهاء التدريب لم تشأ الطفلة أن تفترق عن ابنتها أبدا، فعامل الاكسسوار قد أهداها عن طيب خاطر الدمية الوهمية، أى قطعة الخشب، ولكنه لم يستطع أن يعطيها قطعة القماش التى كانت ضرورية للعرض المسائى. وهذا هو سبب الفاجعة التى عبرت عنها الطفلة بزعيق وبكاء لم تتوقف عنهما الا بعد أن اقترحوا عليها أن تستبدل قطعة القماش الخفيفة الجميلة بقطعة أخرى من الجوخ الرخيص ولكن الدافىء، ولقد وجدت الفتاة الصغيرة أن الدفء أنفع من جمال قطعة القماش ورونقها فى حال تلبك الامعاء، فوافقت على الاقتراح عن طيب خاطر.

وقال تورتسوف مفتتنا:

ـ أرأيتم إلى هذا الايمان، وهذا الصدق.

هو ذا من يجب أن نتعلم منه الاداء.

ثم أردف يقول:

ـ تستيقظ ذاكرتي هادئة مرة أخرى: لقد دعوت، ذات مرة، احدى قريباتي الصغيرات بالضفدعة لأنها كانت تقفز على السجادة، فأخذت الفتاة الصغيرة على عاتقها أداء هذا الدور أسبوعا كاملا، ولم تعد تنتقل فى البيت الا على أربع، لا بل انها كانت تجلس تحت الطاولات، وخلف الكراسى، وفى زوايا الغرفة مختفية عن أنظار الناس والمربية عدة أيام.

وفى مرة أخرى امتدحوها لأن جلستها حول مائدة الغداء كانت رزينة تماما مثلما يفعل الكبار. فتحولت الفتاة اللعوب المروعة، فى الحال، إلى فتاة مهذبة مفرطة فى تأدبها، بل راحت تعلم مربيتها قواعد السلوك، ولقد مر فى حياة أهل البيت أهدأ أسبوع لم يسمعوا فيه صوت الفتاة الصغيرة أبدا. تصوروا، أن تكبح فتاة صغيرة حيويتها الداخلية أسبوعا كاملا بملء رغبتها لمجرد اللعب، وأن تجد متعة فى هذه التضحية الكبيرة! ألا يعتبر هذا برهان على مرونة الخيال، وقدرته على الاستجابة، وعلى قناعة الطفل السريعة فى اختيار مواضيع الاداء! أليس هذا ايمانا بأصالة فكرتها المبتدعة وصدقها!

ومما يبعث على الدهشة المدة الطويلة التى يستطيع الأطفال خلالها تركيز انتباههم على موضوع واحد وفعل واحد. فهم يشعرون بالسرور من تواجدهم فى حالة واحدة لا تتغير، وفى اهاب شخصية اختاروها حسب ذوقهم. لا بل توهم الحياة الحقيقية الذى يخلقه الاطفال فى الاداء هو من القوة بحيث يصعب عليهم العودة من هذا التوهم إلى الواقع. إنهم يجعلون من كل مايقع تحت أيديهم فرحا لأنفسهم. يكفى أن تقول: (كأن) حتى تجد الروح المبدع وقد أخذ يخفق فى داخلهم.

ان كلمة (كأن) هذه لدى الأطفال هى أقوى بكثير من كلمتنا السحرية «لو».

ثمة ميزة أخرى لدى الأطفال يجب أن نأخذها عنهم أيضا، فهم يعرفون مافى استطاعتهم أن يؤمنوا به وما لا تجب ملاحظته. فالطفلة التى حدثتكم عنها الآن كانت تقدّر شعور الأم حق قدره، وفى الوقت نفسه، كانت قادرة على عدم ملاحظة قطعة الخشب.

فليوجه الممثل أيضا انتباهه نحو ما يستطيع الإيمان به على الخشبة، فلا يلاحظ ما يعيقه عليها. وسوف يساعده ذلك على نسيان فتحة (البورتال) السوداء، وشرطيات الأداء أمام الجمهور.

عندما تقتربون فى الفن من صدق الأطفال وإيمانهم بهذا الصدق وهم يلعبون، عندئذ، سيكون فى استطاعتكم أن تصبحوا من كبار الفنانين.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ لقد حدثتكم حول أهمية الصدق ودوره فى العملية الإبداعية، ولنتكلم الآن عما هو نقيض هذا الصدق، عن الكذب على الخشبة.

أرى أنه يدهشكم أن أفرق بين هذين المفهومين وأضعهما على التضاد، ولكنى أفعل ذلك لأن الحياة نفسها تتطلب ذلك.

فثمة كثيرون من القائمين على إدارة المسرح والفنانين والمتفرجين والنقاد يفضلون الشرطية والطابع المسرحى والكذب على خشبة المسرح.

ويعود ذلك لدى بعضهم إلى ذوقهم الردئ الفاسد، ولدى بعضهم الآخر إلى نوع من البطر. فهؤلاء الاخيرون يطلبون على غرار الذواقين المتأنقين فى طعامهم، الأعمال الحادة الحريّفة على الخشبة، ويحبون التوابل، سواء فى الاخراج، أو فى أداء الممثلين. إنهم يحتاجون إلى مشاهدة شئ خاص «لا وجود له فى الحياة، فقد سئموا من الواقع الحقيقى، ولا يريدون أن يلتقوا به على الخشبة. انهم يقولون «المهم ألاّ يكون كما فى الحياة»، وللابتعاد عن هذه الحياة، نجدهم يبحثون على الخشبة عن مزيد من الانحرافات الحادة.

ويتم تبرير ذلك كله بكلمات ومقالات ومحاضرات علمية ونظريات محدثة يزعمون انها جاءت نتيجة فهمهم دقائق الفن فهما أنيقا. فهم يقولون: «نحن نحتاج إلى الشئ الجميل فى المسرح! نريد أن نستريح ونمرح ونضحك فى العرض لا أن نعانى ونبكى» بينما يقول آخرون «يكفنيا ما نصادفه فى الحياة من كدر».

وعلى النقيض من هؤلاء، ثمة كثيرون من قادة المسرح والفنانين والمتفرجين يفضلون فى المسرح الخاصية الحياتية، والسمة الطبيعية، والمذهب الواقعى، أى الصدق، ولا يعترفون

بغير ذلك. فهم لا يخافون الانطباعات القوية التي تظهر الروح في المسرح، ويريدون أن يشاركوا في حياة المسرحية مشاركة غير مباشرة من خلال ضحكهم ودموعهم ومعاناتهم. إنهم ينتظرون من المسرح أن يعكس لهم «حياة النفس الإنسانية» الاصيلة.

وأضيف إلى ماذكرت أنه يحدث، في كلا الحالين، تطرف تبلغ فيه الحدة والانحرافات حدود التشويه، وتفضى البساطة والطبيعة، إلى تخوم الذهب الطبيعي الصرف. وفي الحالين، ينجم عن هذا التطرق تكلف ردئ في الاداء.

ان ماقلته آنفا هو الذى يدفعنى إلى الفصل بين الصدق والكذب، وإلى الحديث عنهما كل على انفراد.

والجدير بالذكر أن حب الصدق أو الكذب وكرههما شئ، وأن....

وهنا تذكر أركادى نيكولايفتش، فجأة، شيئا ما، وبعد فاصل صمت، توجه دون أن يكمل جملته التي بدأها، نحو ديمكوفا وأومنوفيخ قائلا:

ـ قوما بأداء مشهد «الاقمطة» الاثير لديكما من مسرحية «براند».

وقاما بتنفيذ ما طلب منهما بجدية مؤثرة، ولكن كالعادة مع بذل مزيد من الجهد. وتوجه أركادى نيكولايفتش نحو ديمكوفا وقال:

ـ لماذا أنت خجلة وغير واثقة من نفسك كما يكون الهواة عادة؟

ولزمت ديمكوفا الصمت. انكمشت على نفسها، وعضت طرفها.

ـ ومالذى يعيقك؟

ـ لا أدرى! فأنا لا أؤدى كما أشعر... أقول الكلمة وفي الحال تراودنى الرغبة في استرجاع ما قلت.

ـ وما السبب في ذلك؟

وظل أركادى نيكولايفتش يسألها مستفهما إلى أن اعترفت أخيرا بخوفها الشديد من التكلف والتصنع في الاداء، فتشبث تورتسوف بكلماتها هذه وقال:

ـ آ أكنت تخافين من الكذب اذن؟

واعترفت ديمكوفا بذلك.

ثم التفت تورتسوف نحو أومنوفيخ وسأله متقصيا:

ـ وأنت؟ ماهو سبب صرفك قدرا كبيرا من المحاولات والجهد والفواصل المرهقة في أدائك؟

ـ للوصول إلى العمق، أريد أن أتغلغل... أن أتشبث بكل كلمة وشعور حي في نفسي .. أريد أن أكون إنسانا تنبض فيه الروح وتخفق، يجب أن أؤمن، أن أقتنع....

ـ كنت تبحث إذن عن الصدق في نفسك. عن الشعور والمعاناة وما وراء النص؟ أليس كذلك؟

ـ بالضبط!

وتوجه أركادي نيكولايفتش نحو الطلاب وقال:

ـ هذان نموذجان من الممثلين كلاهما يكره الكذب على الخشبة، ولكن كل منهما يكرهه على طريقته. فديمكوفا، مثلا، تخافه خوفا شديدا، وتعطيه وحده انتباهها كله. إنها، في أثناء تواجدها على الخشبة، لا يسعها أن تتذكر الصدق لأن خوفها من الكذب يسيطر عليها تماما. طبعا، لايمكن الحديث عن الابداع في مثل هذه الحالة من الاستعباد الكامل.

وتنشأ هذه الحالة من الاستعباد عند أومنوفيخ أيضا، ولكن ليس بسبب الخوف من الكذب، بل من جراء حبه العنيف للصدق لذاته. إنه لايفكر بالاول أبدا لأنه مأخوذ بالثاني كليا. فهل من حاجة إلى القول بأن النضال ضد الكذب، شأنه في ذلك شأن حب الصدق لذاته، لا يمكن أن يفضيا سوى إلى التكلف في الأداء!

لايجوز أن نصعد خشبة المسرح وليس في رأسنا سوى فكرة ملازمة هي «المهم ألا تتصنع» كما لا يمكن أن يشغلنا اهتمام واحد هو خلق الصدق مهما كلف الامر. فنحن من جراء أفكار كهذه لن نحصل على نتيجة سوى الكذب.

وسألت المسكينة ديمكوفا وهي تكاد تنتحب:

ـ ولكن، كيف أنقذ نفسي من ذلك؟

ـ ثمة سؤالان يمكن أن نشحذ بهما العملية الابداعية مثلما نشحذ الشفرة على المسن. فعندما تسيطر عليك فكرتك الملازمة بصدد الكذب، اسألي نفسك وأنت تقفين أمام أضواء المسرح المتوهجة:

«أأفعل أنا أم أناضل ضد الكذب؟»

فنحن نصعد الخشبة لا من أجل النضال ضد عيو بنا، بل لنقوم بفعل أصيل ومثمر وهادف، وإذا بلغ هذا الفعل هدفه، فهذا يعنى أننا قد هزمنا الكذب. ولكى تتحققى من أنك تفعلين بشكل صحيح، اطرحى على نفسك سؤالا آخر:

«لمن أفعل: لنفسى أم للجمهور أم لهذا الانسان الحى الذى يقف أمامى على الخشبة، أى شريكى فى المشهد؟»

ومن المعروف أن الممثل لا يستطيع أن يحكم على ذلك لحظة الإبداع، كما أن الجمهور أيضا لا يستطيع أن يحكم ما دام متفرجا، وهو يصل إلى حكمه فى بيته. أما من يستطع أن يعطى حكمه فهو شريك الممثل فى المشهد. فإذا أثر الممثل عليه، وإذا ما دفعه إلى الإيمان بصدق عملية الشعور والاتصال، فهذا يعنى أنه قد تم بلوغ الهدف الإبداعى والانتصار على الكذب.

إن الممثل الذى لا يقدم دوره بأسلوب العرض ولا يتكلف فى الأداء، والذى يقوم بفعل أصيل ومثمر وهادف، بل ومستمر أيضا، الممثل الذى لا يتصل على الخشبة بالمتفرج، بل بشريكه فى المشهد، هذا الممثل هو الذى يحافظ على نفسه فى مجال المسرحية والدور ويخلق جوا نابضا بالحياة والصدق الإيمان و«حالة التواجد» إنه هو الذى يعيش الصدق على الخشبة.

وراح أركادى نيكولا يفتش يسرّى عن ديمكوفا الباكية قائلا:

ـ هناك طريقة أخرى للنضال ضد الكذب هى استئصاله. ولكن، من يضمن لنا ألا يستقر فى مكانه كذب آخر أكبر من سابقه!

يجب أن نتصرف على نحو مختلف فنغرس تحت الكذب الظاهر بذرة صدق أصيل، فتعمل هذه الأخيرة على ازاحة الكذب مثلما تدفع الاسنان النامية أمامها الاسنان اللبنية لدى الأطفال.

فلنطرد القوالب التمثيلية الجامدة والتكلف والكذب باستخدام كلمة «لو» والظروف المقترحة، والمهمات الجذابة، والافعال الصادقة.

ليتكم تعلمون مدى أهمية عملية معرفة الصدق وازاحة الكذب وضرورتها فى الابداع. ويجب القيام بهذه العملية التى نسميها عملية استئصال الكذب والقوالب الجامدة، بصورة

اعتيادية، مستمرة، غير ملحوظة، وأن يجرى التحقق بوساطتها من كل خطوة نخطوها على الخشبة.

ثم التفت أركادى نيكولايفتش نحو «رسام التصاميم» أو منوفيخ وقال:

- ولا يتعلق ما قلته الآن بصدد تنمية الصدق بديمكوفا وحدها، بل يتعلق بك أيضا. ولدى نصيحة يجدر بك أن تتذكرها على الدوام: لا تأخذ نفسك بالشدة في التزام الصدق والخوف من الكذب على الخشبة. فمحاباة الأول منهما يفضى الى أداء الصدق فى سبيل الصدق، وهذا هو أسوأ الاكاذيب جميعا. أما المبالغة فى الخوف من الكذب، فيخلق حذرا متكلفا، يعتبر أيضا كذب من الاكاذيب المسرحية الكبيرة.

يجب أن نأخذ من الكذب أو الصدق على الخشبة موقفا متزنا لا يتصف بالجور أو العنت. نحن بحاجة إلى الصدق فى المسرح بالقدر الذى يتيح لنا الإيمان بهذا الصدق ويساعدنا على اقناع أنفسنا واقناع شركائنا على الخشبة، وبقدر ما يقدم لنا من العون فى تحقيق المهمات الابداعية تحقيقا ينم عن ثقة.

ويمكننا الانتفاع من الكذب إذا عالجناه بصورة عقلانية. أيضا. فالكذب يشبه شوكة الدوران التى تشير الى ما لاينبغى أن يفعله الممثل.

فليس مصيبة أن نخطىء للحظة ونتكلف فى الأداء. فالمهم هو أن تحدد لنا شوكة الدوران على الفور حدود الصواب، أى الصدق. أن توجهنا فى لحظة الخطأ إلى الطريق الصحيحة. فى هذه الحالة يمكن للصدع أو تكلف الاداء أن يقدم نفعا للممثل فى تحديد المدى الذى لا يصح أن يتجاوزه.

إن عملية التحقق الذاتى هذه ضرورية أثناء الابداع. ويجب أن تكون مستمرة ودائمة. ويميل الممثل طوال الوقت بسبب اضطرابه فى حالة الابداع العلانى، الى اعطاء قدرا أكبر من المشاعر مما هو لديه فى واقع الأمر. ولكن من أين يأتى به؟ فليس لدينا مستودعات نضع فيها ذخيرتنا من العواطف لتنظيم المعاناة المسرحية. يمكننا أن نلجم الفعل أو نبالغ فيه، فنبذل جهدا أكبر مما هو مطلوب، زاعمين انه يعبر عن مشاعرنا بيد أن هذا كله لا يقوى من مشاعرنا، بل يقضى عليها، لأنه مجرد تكلف خارجى فى الأداء ومبالغة.

إن احتجاجات إحساسنا بالصدق هى المنظم الافضل فى هذه اللحظات. ويجب الأصغاء إلى هذه الاحتجاجات حتى عندما يعيش الممثل دوره داخليا بصورة صحيحة. اذ

ليس نادرا ما يجهد جهازه التعبيرى الخارجي أكثر من الحد المطلوب بسبب العصبية، فيتكلف في الاداء عن غير وعى. وهذا يفضى بدوره الى الكذب حتما.

وفى نهاية الحصة حدثنا تورتسوف عن ممثل كان يتمتع باحساس مرهف جدا بالصدق عندما يجلس فى قاعة المتفرجين، ويقوم بتحليل أداء غيره من الممثلين. ولكنه سرعان ما يفقد احساسه بالصدق، عندما يصعد الخشبة، ويقوم هو نفسه بأداء احدى شخصيات المسرحية التى يجرى أداؤها.

قال أركادى نيكولا يفتش:

ـ إنه ليصعب على المرء التصديق بأن فى استطاعة هذا الشخص نفسه الذى استنكر بإدراك عميق التكلف والتصنع فى اداء زملائه أن يرتكب أخطاء أكبر من تلك التى انتقدها منذ قليل. اننا نجد فى حالة هذا الممثل، وأمثاله من الممثلين، أن احساسهم بالصدق بوصفهم متفرجين يختلف عن إحساسهم بهذا الصدق باعتبارهم ممثلين.

.... عام (......) ١٩

قال أركاردى نيكولايفتش فى بداية الحصة اليوم:

ـ ان افضل الامور عندما ينشأ الصدق والإيمان بما يفعله الممثل على الخشبة بصورة تلقائية. ولكن ما العمل عندما لايحدث ذلك؟ عندئذ تضطر إلى البحث عن هذا الصدق عن الايمان به وإلى خلقهما بمساعدة التقنية السيكولوجية.

لايجوز أن نخلق ما لا تؤمن به أنت نفسك، وما تعتبره، بعيدا عن الصدق. أين اذن نبحث عن الصدق وعن الإيمان به وكيف نخلقهما؟ ترى هل فى الاحاسيس والافعال الداخلية، أى فى حياة الإنسان ـ الفنان السيكولوجية؟ بيد أن عمليات الشعور معقدة جدا، متملصة وجامحة ولا يمكن تثبيتها بصورة جيدة. فالصدق والإيمان إما أن يتولوا فى المجال الروحى بصورة تلقائية، أو أن ينشأ من خلال عمل تقنى سيكولوجى. إن من أسهل الأمور هو العثور على الصدق والإيمان واستدعاؤهما .فى مجال الجسم من خلال أصغر المهمات والافعال الفيزيولوجية وأبسطها. فهذه الافعال فى متناول اليد لأنها ثابتة ومرئية ومحسوسة ويمكن للوعى والامر أن يتحكما بها. زد على ذلك أنه يمكن تثبيتها بسهولة. وهذا هو السبب الذى يجعلنا نتوجه بالدرجة الأولى، إلى معالجة أدوارنا بمساعدتها.

ولنقم بتجربة.

ـ نازفانوف ومنيونتسوف، اصعدا الخشبة وقوما بأداء (الاتود) الذى يعتبر نجاحكما فى أدائه أقل من نجاحكما فى أداء (الاتودات) الاخرى. وأقصد بذلك اتود، «احتراق النقود».

فأنتما لا تستطيعان التمكن من أداء هذا (الأتود)، أولا لأنكما تريدان الايمان «على الفور» بجميع الفظائع التى ابتكرتها فى سير الوقائع. وتقضى «بكم على الفور» هذه الى الأداء «بوجه عام» يجب أن تحاولا معالجة (الأتود) حسب أجزائه بالانطلاق من الأفعال الفيزيولوجية البسيطة من خلال توافقها، طبعا، مع مجمل الكل. ويجب التوصل بأصغر هذه الأفعال إلى الصدق. عندئذ سيجرى (الأتود) كله بصورة صحيحة، وستؤمنان بأصالته.

وقلت للعامل المناوب الذى كان يقف خلف الكواليس:

ـ اعطنا، من فضلك، نقودا من قطع الاكسسوار.

فاستوقفنى أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ وما الحاجة اليها يمكنكما أن تؤديا هكذا مستخدمين الفراغ.

وبدأت أعد النقود الوهمية.

وما إن مددت يدى لأتناول رزمة النقود الوهمية حتى استوقفنى تورتسوف قائلا:

ـ لا أؤمن؟

ـ وبماذا لا تؤمن؟

ـ أنت لم تجشم نفسك على الأقل عناء القاء نظرة إلى ذلك الشىء الذى تلمسه.

ـ لقد نظرت الى هناك، حيث الرزم المتخيلة، فلم أر شيئا. ولذلك اكتفيت بأن مددت يدى وعدت بها.

ـ لو أنك ضممت أصابعك بعضها الى بعض ـ من قبيل اللياقة ـ حتى لا تقع الرزمة. لا تلق بالرزمة، بل ضعها برفق. لن يحتاج ذلك إلى أكثر من ثانية واحدة. فلا تبخل بها إذا أردت أن تبرر ما تفعل وتؤمن به جسمانيا. من يفض رزمة بهذه الطريقة؟

أعثر على طرفى الرباط، ليس هكذا! لا يمكن القيام بذلك على الفور. إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا تنفك الرزمة. فليس من السهل حل العقدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مشجعا:

ـ هكذا بالضبط! والآن عد الأوراق المالية فى كل رزمة.

يالله! كم فعلت ذلك بسرعة أليس فى إمكان أمهر الصيارفة أن بعدّ أوراقا قديمة مهترئة بهذه السرعة!

هل ترى أى قدر من التفاصيل الواقعية والحقائق الصغيرة ينبغى التوصل إليه كى تؤمن طبيعتنا جسمانيا بما تفعل على الخشبة.

كان تورتسوف يوجه عملى الجسمانى فعلا بعد فعل، وثانية بعد أخرى على نحو منطقى مترابط. ولقد تذكرت تدريجيا، وأنا أعد النقود الوهمية، كيف تجرى مثل هذه العملية فى الحياة، وبأى ترتيب أو تتابع.

لقد نشأت فى داخلى اليوم بسبب تنفيذى الأفعال المنطقية التى كان يلقنى إياها تورتسوف علاقة مختلفة تمام الاختلاف ازاء الهواء الذى كنت أقبض عليه. فلقد بدا لى كأنه امتلأ بنقود وهمية، أو بالأصح، لقد استدعت هذه الأفعال تسديدا صحيحا نحو موضوع متخيل غير موجود فى واقع الامر. ثمة فارق بين أن تحرك أصابعك بلا معنى وبين أن تعد روبلات وسخة مهترئة تراها فى خيالك.

وما كدت أحس بصدق الأفعال الفيزيولوجية الأصيلة حتى شعرت بأن الوضع على الخشبة أصبح مريحا بالنسبة لى.

أضف إلى ذلك أننى قمت لا شعوريا ببعض الارتجال: فقد لففت الرباط بعناية ووضعته بقربى على المائدة. ولقد أشاع هذا التفصيل الصغير بما يحمله من صدق الدفء فى نفسى، كما استدعى مزيدا من الارتجال. فأنا، مثلا، أخذت أدق الرزم على المائدة قبل عد النقود، لكى أرصها وأجعلها على سوية واحدة. ولقد فهم فيونتسوف الذى كان قريبا منى، هذه الحركة وانفجر ضاحكا.

وسألته:

ـ لماذا تضحك؟

فقال:

ـ لقد فعلت هذا بصورة مشابهة للحقيقة.

وهتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ هذا ما نسميه فعلا جسمانيا مبررا تبريرا كاملا حيث يمكن للممثل أن يؤمن به بصورة عضوية.

وبعد فاصل قصير، شرع أركادى نيكولايفتش يقص علينا قائلا:

ـ هذا الصيف، قضيت اجازتى للمرة الاولى بعد انقطاع طويل فى منزل صيفى يقع فى ضاحية من ضواحى (سيربوخوف) كنت قد اعتدت قضاء اجازاتى فيه طوال عدة سنوات متتالية. وكان المنزل الذى استأجر فيه عادة بعض الغرف بعيدا عن المحطة. ولكنى كنت اختصر المسافة عددا من المرات اذا اتجهت وفق خط مستقيم يمر بواد ضيق وبمجموعة من خلايا النحل وبالغابة. وبفضل هذا السير المتكرر كنت قد طرقت آنذاك دربا ضيقا نمت عليه الاعشاب خلال سنوات انقطاعى. ولقد اضطررت هذا العام إلى طرقه من جديد. ولم يكن ذلك بالأمر السهل فى البداية: فقد كنت أضل طريقى فى كثير من الاحيان، وأقع على درب مطروق مليء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه. ولقد كان هذا الطريق يفضى إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدى إلى المحطة، فكنت اضطر إلى العودة، والبحث عن آثار أقدامى لأشق طريقى فى الدرب الضيق إلى مسافة أبعد. وكنت أهتدى فى أثناء ذلك بمكان الأشجار والجذوع والمرتفعات والمنحدرات التى أعرفها ومازلت أحفظها فى ذاكرتى. ولقد أعاننى هذا فى بحثى.

وأخيرا ظهر خط طويل من العشب المداس ورحت أتخذه ثانية فى ذهابى إلى المحطة وايابى منها.

ولقد اضطررت إلى استخدام هذه الطريقة القصيرة يوميا بسبب سفرى المتكرر إلى المدينة وهذا ما جعل الدرب الضيق دربا مطروقا بسرعة كبيرة.

وبعد فاصل صمت جديد استأنف أركادى نيكولايفتش حديثه قائلا:

ـ لقد حددنا اليوم فى العمل مع نازفانوف خط الأفعال الفيزيولوجية فى (اتود) «احتراق النقود» وأدخلنا اليه الحياة. وهذا الخط هو «درب ضيق» خاص من نوعه أيضا. أنكم تعرفونه فى الحياة الواقعية معرفة جيدة، ولكنكم اضطررتم إلى طرقه من جديد على الخشبة.

ولقد كانت لدى نازفانوف عادات مكتسبة غير صحيحة تتواجد جنبا إلى جنب مع هذا الخط الصحيح. وتتألف هذه العادات من الشرطيات والقوالب الجامدة التى كان يعرّج

عليها نازفانوف دون ارادة منه فى كل لحظة. ويمكن تشبيه هذا الخط غير الصحيح بالطريق الريفى المحفور. وتحيد هذه الطريق بنازفانوف فى كل لحظة عن الخط الصحيح فى اتجاه الصنعة السطحية ولتجنب ذلك اضطر الامر، كما اضطررت أنا فى الغابة، إلى البحث عن خط صحيح من الافعال الجسمانية. ويمكن تشبيه هذا الخط بالعشب المداس فى الغابة. ويترتب على نازفانوف الآن أن يستمر فى طرقه هذا الخط إلى أن يتحول إلى «درب ضيق» يحدد طريق الدور بصورة صحيحة ودائمة.

والسر فى طريقتى واضح. اذ لايمكن فى الأفعال الجسمانية ذاتها، بل فيما تستدعيه هذه الافعال من صدق وإيمان بهذا الصدق نحس به فى أنفسنا.وكما أن ثمة احجاما صغيرة ومتوسطة وكبيرة جدا من الوحدات والافعال... الخ كذلك هناك أحجام صغيرة وكبيرة جدا من الصدق ومن لحظات الإيمان به.

فاذا لم تتمكنوا من الاحاطة على الفور بصدق فعل كبير إحاطة تامة، وجب أن تقسموا هذا الصدق إلى أجزاء، وأن تحاولوا الإيمان ولو بجزء صغير منه.

لقد تصرفت بهذه الطريقة عندما كنت أطرق الدرب الضيق الذى يمر بالوادى والغابة عندئذ، كنت أهتدى ببعض الاشارات الضئيلة جدا، وببعض ما أحمله من ذكريات حول الطريق الصحيحة. ولقد اتجهت فى العمل مع نازفانوف ليس وفق أفعال فيزيولوجية كبيرة، بل على العكس من ذلك، وفق أصغر هذه الافعال باحثا فيها عن صدق صغير وعن لحظات من الايمان بهذا الصدق. ولقد كانت احدى هذه اللحظات تولد لحظة أخرى، وكلاهما كانتا تستدعيان لحظة ثالثة ورابعة وهكذا. واذا بدا لكم أن هذا قليل، فأنتم مخطئون، اذ ليس نادرا ما يهتدى الممثل على الفور ويشعر بنفسه فى الدور ويؤمن بصدق المسرحية كلها من مجرد احساسه بصدق واحد صغير ولحظة واحدة من الايمان بأصالة مايفعل. إن لحظة واحدة من الصدق الحياتى قد توحى بنبرة صحيحة نعطيها لمجمل الدور.

وما أكثر الأمثلة التى يمكننى سوقها من ممارستى العملية برهانا على ذلك! كأن تحدث مفاجأة فى أثناء أداء أحد الممثلين أداء شرطيا يتسم بالصنعة: فيسقط كرسى، أو يقع منديل من احدى الممثلات ويحتاج الأمر إلى رفعه، أو يضطر الأمر إلى تغيير موضع الأثاث بصورة مفاجئة لتغيير طرأ على الميزانسين. ان هذه المصادفات التى تهب من الحياة وتقتحم جو الخشبة الشرطى تنعش الاداء الميت المبتذل مثلما يشيع تيار من الهواء النظيف الانتعاش فى جو غرفة خانقة.

فالممثل مضطر إلى رفع المنديل أو الكرسى بصورة مرتجلة، لأن المصادفة لم يجر التدرب عليها فى الدور. ولذلك لايتم انجاز هذا الفعل المفاجئ بصورة تمثيلية، بل على نحو إنسانى ينشأ عنه صدق حياتى أصيل لا يمكن عدم الايمان به. ويختلف هذا الصدق اختلافا كبيرا عن الاداء التمثيلى، المسرحى، الشرطى، ويستدعى على الخشبة فعلا حيّا مأخوذا من الواقع الاصيل نفسه الذى حاد عنه الممثل. ليس نادرا ما تكفى مثل هذه اللحظة للتوجه فى الدور لصورة صحيحة، وتحقيق دفعة أو نقلة ابداعية جديدة. حتى لكأنما قد هب تيار منعش بعث الحياة فى المشهد كله أو ربما فى مجمل الفصل أو فى المسرحية كلها. ويعود للممثل أمر ادخال هذه اللحظة العارضة إلى خط الدور أو التخلى عنها وسحبها منه وبتعبير آخر، فى استطاعة الممثل أن يقف من المصادفة باعتباره شخصا من شخوص المسرحية فيدخلها فى وحدة الدور وخط الحياة فيه، كما بإمكانه أيضا أن يخرج للحظة من دوره فيبعد المصادفة التى وقعت على الخشبة ضد إرادته (أى رفع المنديل أو الكرسى) ثم يعود من جديد إلى حياته الشرطية على الخشبة وأدائه التمثيلى الذى انقطع.

فاذا كان فى استطاعة صدق صغير واحد ولحظة ايمان بهذا الصدق الوصول بالممثل إلى حالة ابداعية، فان فى مقدور عدد كبير من هذه اللحظات التى تتناوب بعضها مع بعض بصورة منطقية ومترابطة أن تخلق صدقا كبيرا جدا، ومرحلة طويلة وكاملة من الايمان الأصيل بهذا الصدق. ولسوف تعمل هذه اللحظات فى أثناء ذلك على دعم لحظات أخرى وتقويتها.

فلا تقفوا اذن من الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة موقف المستخف، وتعلموا استخدامها للوصول إلى الصدق والايمان بأصالة ما تفعلون على الخشبة.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ هل تعلمون أن الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة، والصدق الفيزيولوجى الصغير ولحظات الايمان به، هذا كله، يعتبر ذا أهمية ليس فى المواضع البسيطة من الدور فحسب، بل فى أجزاء الدور القوية ومواضع الذروة من المعاناة التراجيدية أو الدرامية أيضا. واليكم مثالا على ذلك.

وتوجه أركادى نيكولايفتش نحوى قائلا:

ـ ما الذى يشغلك وأنت تؤدى النصف الثانى من اتود «احتراق النقود»؟ انك ترتمى نحو الموقد وتنتشل رزمة النقود من النار، ثم تعيد الأحدب إلى رشده، وتهرع إلى انقاذ الطفل الخ. هذه هى مراحل الافعال الفيزيولوجية التى تتطور على اساسها حياة الدور الفيزيولوجية بصورة طبيعية ومترابطة فى هذا المشهد التراجيدى من الاتود واليكم مثالا آخر:

ـ ما الذى يشغل زوجة رجل محتضر أو صديقه الحميم؟إن الذى يشغلهما هو المحافظة على راحة المريض، وتنفيذ ارشادات الطبيب، وقياس درجة الحرارة، ووضع الكمادات ولزقات الخردل. جميع هذه الافعال الصغيرة تكتسب أهمية حاسمة فى حياة المريض ولذلك يتم تنفيذها على أنها أفعال مقدسة. وليس غريبا أن يعتبر التهاون فى النضال ضد الموت عمل اجرامى وقد يفضى إلى مقتل المريض.

واليكم مثالا ثالثا:

ـ ما الذى يشغل (الليدى مكبث) فى لحظة الذروة من التراجيديا؟ إنها تقوم بفعل فيزيولوجى بسيط وهو تنظيف يدها من بقعة الدم.

وهب غوفوركوف يدافع عن (شكسبير) فقال:

ـ أرجو المعذرة، وهل يعقل أن يخلق الكاتب العظيم تحفته الفنية من أجل أن ينظف أبطاله أيديهم، أو أن يقوموا بأفعال طبيعية أخرى؟

فأجاب تورتسوف ساخرا:

ـ أرأيت، يالها من خيبة أمل مريرة! أن نكف عن التفكير «بالشىء التراجيدى» ونمتنع عن المخاضات التمثيلية المتوترة والتكلف فى الاداء، ونتوقف عن «الحماسة» و «الالهام» قاب قوسين، وبدلا من هذه المفاتن التمثيلية كلها يطلب منا الاقتصار على أفعال فيزيولوجية واقعية صغيرة وصدق صغير وايمان مخلص بأصالة هذه الافعال وهذا الصدق!!

. سوف ندرك مع مر الزمن أن هذا ضرورى ليس للمذهب الطبيعى، بل لصدق الشعور وللايمان بأصالته، وليس نادرا ما تظهر المعاناة السامية فى الحياة نفسها من خلال أصغر الأفعال وأكثرها اعتيادية وطبيعية.

علينا ـ نحن الفنانين ـ أن نستفيد من القوة الكبيرة التى تكتسبها هذه الأفعال الفيزيولوجية التى تجرى وسط ظروف مقترحة مهمّة. ففى هذه الظروف ينشأ تأثير تبادل بين الجسم والروح، وبين الفعل والشعور. هذا التأثير المتبادل الذى ينشأ بين الداخل والخارج فيمهد كل منها للآخر ويستدعيه: فغسل بقعة الدم يساعد على تنفيذ خطط (الليدى ماكبث) المحبة للرفعة، وهذه الخطط تدفع إلى غسل البقعة الدموية وليس عبثا أن يتناوب طوال الوقت فى مونولوج (الليدى مكبث) الاهتمام بالبقعة الدموية مع ذكر لحظات معينة من مقتل (بانكوو). فغسل البقعة هو فعل فيزيولوجى واقعى يكتسب أهمية كبيرة فى حياة (الليدى مكبث) المقبلة. أما السعى الداخلى الكبير (الخطط المحبة للرفعة) فيحتاج إلى مساعدة فعل فيزيولوجى صغير.

ولكن ثمة سبب عملى أبسط لاكتساب صدق الأفعال الفيزيولوجية أهمية جوهرية فى لحظات الحماسة التراجيدية. فالممثل يضطر فى التراجيديا القوية للوصول إلى أعلى ذروة من التوتر الابداعى، وهذا أمر صعب. وبالفعل، ما أشد القسر الذى يضطر اليه عندما نستدعى فى أنفسنا نشوة روحية دون ميل طبيعى اليها! وهل من السهل أن نحصل ضد إرادتنا على معاناة سامية لا تتولد الا عن ولع ابداعى! كما أنه ليس من الصعب أن يضل الفنان طريقه فى مثل هذه المعالجة المعادية للطبيعة، فيستدعى، بدلا من الشعور الأصيل، تكلفا تمثيليا صنعيا عاديا وتشنجات عضلية. فالتكلف فى الاداء أمر سهل ومعروف وأقرب إلى التعود الآلى. وهو الطريق الذى لا تلقى فيه الا أقل قدر من المقاومة.

ولكى نحفظ أنفسنا من هذا الخطأ يتعين علينا أن نتمسك بشئ واقعى ثابت وعضوى وملموس. وهنا بالتحديد لابد من فعل فيزيولوجى واضح وجلى ومثير، ولكن يمكن تحقيقه بسهولة. هذا الفعل يوجهنا فى الطريق الصحيحة بصورة طبيعية آلية، ولا يسمح لنا بالانعطاف إلى طريق خاطئة فى اللحظات الصعبة!

وتكتسب الافعال الفيزيولوجية البسيطة الصادقة أهمية استثنائية فى اللحظات التى تشتد فيها المعاناة فى التراجيديا أو الدراما. وكلما كانت هذه الأفعال أبسط وأقرب إلى التنفيذ أصبح من السهل التمسك بها فى اللحظات الصعبة. فالمهمة الصحيحة تقضى بنا إلى الهدف الصحيح. وهذا بدوره يجنبنا سلوك الطريق الذى لا نلقى فيه الا أقل قدر من المقاومة، أى أنه يحفظنا من القوالب الجامدة والصنعة.

وثمة شرط آخر مهم للغاية يضفى على الفعل الفيزيولوجى الصغير والبسيط أهمية أكبر.

ويتلخص هذا الشرط فى أننا لو قلنا لممثل أن دوره (أو مهمته أو أفعاله) هو دور سيكولوجى وعميق وتراجيدى، فانه سيتوتر فى الحال ويبادر إلى التكلف فى أداء انفعالاته ذاتها (يمزقها إربا إربا) أو ينقب فى أغوار نفسه، ويقسر شعوره دونما جدوى.

أما اذا أعطيتم الممثل مهمة فيزيولوجية بسيطة، وأحطتم هذه المهمة بظروف مقترحة شيقة ومثيرة، فانه سيقبل على تنفيذ الافعال دون خوف، ودون أن يتأمل طويلا فيما اذا كان ما يفعله ينطوى على موقف سيكولوجى، أو موقف من مواقف التراجيديا أو الدراما.

عندئذ سيبدأ إحساس الممثل بالصدق عمله، وتبدأ معه لحظة من أهم لحظات الابداع التى تفضى إليها السيكولوجيا الفنية. وبفضل هذه المعالجة تجنب الشعور القسر، وتتيح له إمكانية التطور الطبيعى الكاملة.

إننا نجد لدى الكتاب الكبار أن أصغر المهمات الفيزيولوجية محوط بظروف مقترحة كبيرة ومهمة وتنطوى على محرضات لاثارة مشاعرنا.

بهذه الطريقة يجب أن نتصرف فى التراجيديا على العكس مما يفعله أومنوفيخ، أى ألا نعتصر المشاعر اعتصارا من أنفسنا، بل أن نكتفى بتنفيذ الافعال الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا فى الظروف المقترحة التى تحيط بنا حسبما تقتضيه المسرحية.

ولا ينبغى معالجة اللحظات التراجيديا بعيدا عن الاجهاد والقسر مثلما يفعل أومنونيخ وحسب، بل يجب معالجتها بمعزل عن الاهتزاز والعصبية كما تفعل ديمكوفا أيضا، وليس على الفور كما يفعل معظم الممثلين، بل بصورة تدريجية، مترابطة ومنطقية، مع الاحساس بصدق الافعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة المتوالية والايمان بهذا الصدق.

فاذا اضطلعتم بهذه التقنية فى معالجة الشعور، فستجدون أنه قد تم لديكم صوغ علاقة صحيحة مختلفة تمام الاختلاف بمواقف الحماسة الدرامية والتراجيدية. ولن تخيفكم هذه اللحظات بعد ذلك.

وليس نادرا ما يقتصر الاختلاف بين الدراما والتراجيديا والكوميديا والغورفيل على الظروف المقترحة التى تجرى فيها أفعال الشخصية المصورة. أما فيما تبقى فان الحياة

الفيزيولوجية تجرى بصورة متساوية فيما بينها، فالناس، سواء فى مسرحيات الفورفيل أو فى المسرحيات التراجيدية، يجلسون ويمشون ويأكلون.

ولكن هل هذا ما يستأثر باهتمامنا؟ إن المهم هو هدف الفعل الذى نقوم به والظروف المقترحة وكلمة «لو» التى تنعش هذا الفعل وتبرره.

أما الفعل نفسه فيتلقى معنى مختلفا تماما عندما يجرى فى ظروف تراجيدية أوغيرها من ظروف الحياة فى المسرحية. انه يتحول ثمة إلى أحداث كبيرة أو إلى مأثرة. ويحدث ذلك بالطبع، باقرار من الاحساس بالصدق والايمان به. إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة لما تحمله من صدق صريح ملموس، ولأنها تخلق حياة جسمنا، وهذا يؤلف نصف حياتنا فى الدور.

إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية لأنها تقودنا إلى صميم حياة الدور بسهولة وبصورة غير ملحوظة، ولأنها تساعدنا فى الحفاظ على انتباهنا فى مجال الخشبة والمسرحية والدور، كما توجه هذا الانتباه وفق خط الدور الثابت والوطيد.

.. .. عام (..) ١٩

طلب أركادى نيكولايفتش منا ـ فيونتسوف وأنا ـ اعادة ماقمنا به فى اتود «احتراق النقود» فى أحد الدروس الماضية. ولقد كان ذهنى متوقدا فتذكرت بسرعة كل ماعقرنا عليه آنذاك تقريبا، وقمت بتنفيذ جميع الأفعال الفيزيولوجية.

ما أعظم السرور الذى يبعثه فى نفسك احساسك بالصدق على الخشبة، هذا الصدق الذى لا تحسه بروحك وحسب، بل بجسمك أيضا! فأنت فى هذه الحالة تشعر بأنك تقف على أرضية صلبة لا يستطيع أحد ازاحتك عنها!

وهتفت عندما انتهيت من الاداء:

ـ ما أعظم الفرح الذى ينتابك عندما تؤمن بنفسك على الخشبة، وتشعر بأن الآخرين أيضا يؤمنون بك!

وسأل أركادى نيكولايفتش:

ـ ما الذى ساعدك على ايجاد هذا الصدق!

ـ الموضوع المتخيل! الفراغ الذى كنت استخدمه بدلا من الاشياء!

وصحح لي أركادي نيكولايفتش قائلا:

ـ أو بالاصح، الافعال الفيزيولوجية التي كنت تقوم بها مستخدما هذا الفراغ. هذه نقطة مهمة ويجب أن نتحدث عنها كثيرا. تصوروا: اننا نركز الانتباه الموزع على المسرح كله على موضوع غير موجود، على الفراغ. هذا الفراغ موجود على الخشبة وفي صميم حياة المسرحية، وهو يصرف انتباه الفنان المبدع عن المتفرجين، وعن كل ما يقع خارج الخشبة. وهو يركز انتباه الفنان على ذاته في البداية، ثم على الأفعال الفيزيولوجية ويدفع إلى متابعتها. ويساعدكم استخدام الفراغ بدلاً من الأشياء في تقسيم الافعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وفي دراسة كل منها على انفراد. فأنتم، في طفولتكم المبكرة عندما كنتم تنظرون وتسمعون وتمشون بصورة مركزة، عندئذ، كنتم تدرسون كل فعل صغير مساعد ومكون. فقوموا الآن بمثل هذا العمل على الخشبة، اذ يجب أن نتعلم كل شئ من البداية في طفولتنا الفنية أيضا.

وسأل تورتسوف مستقصيا:

ـ وما الذي ساعدك أيضا على الإحساس بالصدق في اتود «احتراق النقود» ؟

ولزمت الصمت إذ لم أهتد إلى الإجابة على الفور.

ـ لقد ساعدك في ذلك منطق الأفعال وترابطها اللذان أوصلتك إلى تحقيقها هذه نقطة ذات أهمية كبيرة يجب التوقف عندها مليا.

فالمنطق والترابط يسهمان في الأفعال الفيزيولوجية أيضا. إنهما يخلقان فيها النظام والرشاقة والمعنى، ويساعدان على استدعاء الفعل الاصيل المثمر الهادف.

نحن لا نفكر بذلك في الحياة الواقعية حيث يتم كل شئ بصورة تلقائية. فنحن عندما نستلم من البريد أو من البنك نقودا، فإننا لا نعدهم كما فعل نازفانوف قبل أن صححت له (الاتود).

إنهم يعدون النقود في البنك كما فعل نازفانوف بعد أن عملت معه.

وجادل الطلاب قائلين:

ـ طبعا! لأن الناس في البنك يخافون من أن يخطئوا في الحساب، أما الخطأ في حساب الفراغ فلا يبعث على الخوف. ما من خسارة على الخشبة.

وقال تورتسوف شارحا:

ـ يتكون فى الحياة، بفضل تكرار أفعال دارجة بعينها، منطق «ميكانيكى..» ـ اذا صح التعبير ـ وترابط بين الافعال الفيزيولوجية وغير الفيزيولوجية، ويظهر تلقائيا كل من تيقظ الانتباه اللاشعورى والتحقق الذاتى الغريزى ويقومان بتوجيه أفعالنا بصورة غير مرئية.

وأخذ فيونتسوف يغرز هذه الكلمات الحكيمة فى رأسه:

ـ منطق الفعل.. وترا.. بطه.. التيـ .. قظ.. الميكانيكى.. والتحقق.. الذاتى.

ـ سأشرح لكم ماهو المقصود بـ «منطق الأفعال وترابطها» و «ميكانيكيتهما» وغير ذلك من التسميات التى تخيفكم:

فعندما تحتاجون إلى كتابة رسالة لن تبدأوا باغلاق الظرف، بل بتحضير الورقة والريشة والحبر، وستفكرون بما يجب التعبير عنه، ثم تبسطون أفكاركم على الورق. بعد ذلك فقط سوف تتناولون الظرف وتكتبون عليه العنوان ثم تختمونه.

ما الذى يجعلكم تتصرفون بهذه الطريقة؟ لأنكم منطقيون ومترابطون فيما تفعلون، ولكن، ألم تروا إلى الممثلين كيف يكتبون الرسائل على الخشبة؟ انهم يندفعون نحو الطاولة ويشرعون بتدوير الريشة فوق أية مزقة من الورق تقع بين أيديهم، ثم يضعون الورقة المطوية باهمال وكيفما أتفق فى الظرف، وأخيرا يقربون شفاههم من الرسالة ويعتبر كل شئ جاهزاً.

إن الممثلين الذين يتصرفون بهذه الطريقة هم غير منطقيين ولا مترابطين فى أفعالهم. فهل هذا مفهوم؟

وهمس فيونتسوف فرحا:

ـ لقد فهمت.

ـ ولنتحدث الآن عن ميكانيكية المنطق والترابط فى الافعال الفيزيولوجية. فأنتم لا تحطمون رؤوسكم، فى أثناء الطعام، بالتفكير بكل صغيرة: كيف تمسكون بالشوكة والسكين وكيف تستخدمونهما، وكيف تكون عملية المضغ أو البلع. لقد تناولتم الطعام آلاف المرات فى حياتكم، أصبح كل شئ فى هذه العملية عادياً بالنسبة لكم إلى درجة التعود الميكانيكى. ولذلك يتم بصورة تلقائية. انكم تدركون بغريزتكم انه لن يتسنى لكم تناول

الطعام والقضاء على الجوع إذا أنتم ابتعدتم عن منطق الأفعال وترابطها. فمن يراقب إذن المنطق والأفعال الميكانيكية؟ انتباهكم اللاواعي المتيقظ وقدرتكم على التحقق الذاتي الغريزي. هل هذا مفهوم؟

ـ آ... ! لقد فهمت!

ـ على هذه الصورة تجرى الأمور فى الحياة الواقعية. أما على الخشبة فتجرى على نحو آخر فنحن كما تعلمون لا نقوم بتنفيذ الافعال لأنها ضرورية لنا حياتيا، بل لأن المؤلف والمخرج يطلبان ذلك.

على الخشبة تختفى حاجتنا العضوية إلى الفعل الفيزيولوجي وإلى منطقه («الميكانيكى» وترابطه، بالإضافة إلى التيقظ اللاواعي والتحقق الذاتي الغريزى الطبيعيين جدا فى الحياة.

كيف يمكن الاستغناء عنهما؟

إننا نضطر إلى استبدال الآلية بالحق الواعي والمنطقي والمترابط من كل لحظة من لحظات الفعل الفيزيولوجي. ولسوف ينشأ لدينا، تلقائيا، نوع من التعّود بفضل الاعادة المتكررة.

وياليتكم تعلمون مدى أهمية التعود السريع على الاحساس بمنطق الافعال الفيزيولوجية وترابطها، وعلى الصدق الكامن فيها، وعلى الايمان بأصالة هذا الصدق.

إنكم لا تتصورون السرعة الكبيرة التى تتطوربها هذه الاحاسيس، ومقدار حاجتنا اليها فى ظروف التمارين الصحيحة.

لا بل هذا قليل: فحاجتنا إلى المنطق والترابط والصدق والايمان تنتقل بصورة تلقائية إلى جميع المجالات الاخرى: إلى مجالات الفكرة، والرغبة، والشعور، وباختصار إلى جميع «العناصر». إن المنطق والترابط يضبطان جميع «العناصر» وعلى وجه الخصوص الانتباه، فيعودانه على الاحتفاظ بالموضوع، سواء فى داخل أنفسنا أو على الخشبة، وعلى متابعة تنفيذ جميع الاجزاء المكونة الصغيرة للافعال، الفيزيولوجية والروحية.

فاذا عملت جميع نواحي طبيعة الممثل الإنسانية بصورة منطقية مترابطة يشيع فيها الصدق والإيمان، فإن المعاناة ستتصف، عندئذ، بالكمال حتما.

أفلا يعتبر مهمة كبيرة أن نعدّ الممثلين على نحو يقفون معه مما يجرى على الخشبة موقفا منطقيا مترابطا يشيع فيه الصدق والايمان!

لسوء الحظ، انقطع درسنا اليوم بإغماء ديمكوفا، فاضطررنا إلى حملها خارج الصف واستدعاء الطبيب.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

- إننى أفهم ما الذى ينتظره منى نازفانوف من نظرته المستفهمة. إنه يريد أن يعرف، فى أسرع وقت، الطريقة التى فى استطاعته أن يتمكن بها من وسيلة التأثير على الشعور من خلال الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة.

يمكن للتدرب على «الفعل بأدوات متخيلة» أن يقدم لكم عونا كبيرا فى هذا المجال ولقد رأيتم هذا العمل، وتعرفون الآن أين يكمن هذا العون.

ولتتذكروا: فقد قام نازفانوف بالافعال فى أتود «احتراق النقود» مستخدما الفراغ بدلا من الأدوات، وكانت أفعاله فى البداية تجرى «بلا مقود أو شراع»، وبالأحرى بلا معنى ودون أن يعرف ماذا عليه أن يصنع إذ لم يكن لا اليقظة ولا التحقق الذاتى ولا المنطق الميكانيكى متوافرا لديه على الخشبة. ولقد أخذت أنا على عاتقى القيام بدور الوعى لدى نازفانوف، وحاولت أن أدفعه إلى تذكر العلاقة بين الأجزاء الصغيرة المكونة للفعل الكبير (عد النقود) وإلى إدراك معناها وسير تطورها المنطقى المترابط. كما أننى عودت نازفانوف على أن يخلق فى نفسه مراقبة واعية على كل فعل ممهد صغير.

ولقد رأيتم الام أفضى هذا كله. فقد تذكر نازفانوف الصدق والحياة، وأدركهما وشعر بهما فى أفعاله على الخشبة، وبدأ يفعل بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة. ولقد تذكر اليوم كل شئ دون بذل مزيد من الجهد.

فإذا كرر نازفانوف هذا العمل المنظم عشرات، بل مئات المرات، فستظهر، عندئذ الآلية فى أفعاله المنطقية المترابطة.

وقال غوفوركوف مازحا:

- ولكن، قد يحدث، بعد أن نتمرن على الفعل بلا أدوات، أن نفقد كل قدرة على التصرف بالاشياء الواقعية، التى سيعطوننا إياها فى العرض، ونضيع بسبب ذلك وسأل أحد الطلاب:

ـ حقا، لماذا لا نتمرن بأدوات واقعية مباشرة؟

وقال شوستوف ملاحظا:

ـ ولكن، ليس أكثر من الأدوات التى يحتاج إليها خيالنا!

وتذكرت قائلا:

ـ فنحن مثلا قمنا ببناء منزل منذ مدة قريبة واضطررنا إلى نقل عدد كبير من العوارض وقطع القرميد.

فقال أركادى نيكولايفتش:

ـ ثمة أسباب أخرى أهم من ذلك سيشرحها لكم غوفوركوف من خلال بيان عملى. اصعد، ياغوفوركوف، الخشبة واكتب رسالة مستخدما الاشياء الواقعية الموجودة على المنضدة المستديرة.

وصعد غوفوركوف الخشبة ونفذ ما طلب منه. وعندما انتهى سأل تورتسوف الطلبة:

ـ هل أمعنتم النظر فى أفعاله كلها وأمنتم بها؟

وصرّح الطلاب قائلين بصوت واحد تقريبا:

ـ لا!

ـ ما الذى فاتكم ملاحظته أو بدا لكم غير صحيح؟

فقال أحد الطلاب:

ـ لم ألاحظ من أين جاء بالورقة والريشة.

وقال طالب آخر:

ـ اسألوا غوفوركوف لمن كتب الرسالة وماذا كتب فيها؟ إنه لن يستطيع الاجابة لأنه هو نفسه لا يعرف ذلك!

وقال طالب ثالث منتقدا:

ـ فى زمن قصير كهذا لن تكتب حتى قصاصة ورق صغيرة!

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

ـ أما أنا، فما زلت أذكر، بل أذكر بتفصيل كبير أيضا، كيف كتبت (دوزيه) التى كانت تؤدى دور (مارغريت غوتة) رسالة (لأرمان) فى «غادة الكاميليا» لدوماس. ولقد مضى على ذلك عشرات السنين ومع ذلك فأنا مازلت أتلذذ بتذكر أدق تفصيل من تفاصيل فعلها الفيزيولوجى. أى كتابة رسالة إلى الرجل الذى تحب.

ومن ثم توجه نحو غوفوركوف ثانية وقال له:

ـ والآن قم بتمرين مشابه، ولكن عليك أن تقوم بالفعل «بلا أدوات».

ولقد اضطر غوفوركوف إلى معالجة المسألة مدة طويلة قبل أن ينجح فى تذكر الأجزاء الصغيرة المكونة التى يتألف منها الفعل الكبير، وفى التحكم بها خطوة فخطوة.

وبعد أن تذكر غوفوركوف ذلك كله وقام به فى ترتيب مترابط، سأل أركادى نيكولايفتش الطلاب قائلا:

ـ والآن، هل آمنتم بأنه قد كتب الرسالة؟

ـ نعم.

ـ وهل رأيتم كيف تناول الورقة والريشة والحبر ومن أين؟

ـ لقد رأينا ذلك بالفعل.

ـ وهل شعرتم بأن غوفوركوف قبل أن يكتب الرسالة فكر مليا بمضمونها، ومن ثم نقل هذا المضمون على الورق بصورة منطقية مترابطة.

ـ ولقد شعرنا بذلك أيضا.

ـ ماهى اذن النتيجة التى يجب أن نستخلصها من هذا المثال؟

ولزمنا الصمت لأننا لم نكن نعرف بماذا نجيب.

فقال أركادى نيكولايفتش:

ـ النتيجة هى يجب أن يشعر المتفرج وهو ينظر إلى ما يفعله الممثل على الخشبة «بآلية» منطق الفعل وترابطه التى نعرفها فى الحياة معرفة لا واعية. بعيدا عن هذه «الآلية» لن يؤمن المتفرج بما يجرى على الخشبة. لذا يجب أن نعطى المتفرج المنطق والترابط فى

كل فعل، فى البداية نعطيها بصورة واعية، ليصبحا بعد ذلك، بتأثير الزمن والقعود، مألوفين إلى حد الآلية.

وقال غوفوركوف مقررا:

ـ وثمة نتيجة اخرى. وهى اضطرارنا إلى صوغ كل فعل فيزيولوجى على الخشبة وان كان يجرى باستخدام أدوات واقعية.

فأجاب تورتسوف:

ـ أنت على حق. بيد أن العمل بأدوات واقعية على الخشبة هو، فى المرحلة الأولى، أصعب من العمل وليس فى أيديك سوى الفراغ.

ـ وما السبب فى ذلك؟

ـ لأن كثيرا من الأفعال، فى حال الاداء بأدوات واقعية، ينسل تلقائيا بصورة غريزيةبحكم الآلية الحياتية فلا نتمكن من متابعتها. إن التقاط هذه الأفعال أمر صعب أما اذا أغفلناها فستحدث انقطاعات تهدم خط منطق الافعال الفيزيولوجية وترابطها. وهذا بدوره يقضى على الصدق. وبعيدا عن هذا الاخير لا وجود للايمان أو المعاناة عند الفنان أو عند المشاهد نفسه.

أما فى حال «الفعل بلا أدوات» فتنشأ ظروف أخرى ستضطرك هذه الظروف إلى تركيز انتباهك على كل جزء صغير مكوّن من أجزاء الفعل الكبير. بعيدا عن ذلك، لن يكون فى استطاعتك تذكر أجزاء الكل الواحد الممهدة، أو الاحساس بها، وبالتالى لن تحس بمجمل الفعل الكبير.

فى البداية، ستضطر إلى التفكير فى الفعل ومن ثم إلى تنفيذه. وستقترب، فى أثناء ذلك، وبفضل منطق تصرفاتك وترابطها، من تحقيق الصدق بصورة طبيعية، ومن هذا الصدق إلى تحقيق الايمان والمعاناة الاصيلة ذاتها.

أنتم تدركون الأن لماذا أشير عليكم البدء، فى المرحلة الأولى، من الفعل «بلا أدوات» وأنتزع منكم الأدوات الواقعية بصفة مؤقتة.

فابتعادكم عنها يجعلكم تتعمقون فى طبيعة الأفعال الفيزيولوجية ذاتها، وتركزون انتباهكم عليها وتعملون على دراستها.

تمسكوا بكل ما أوتيتم من قوة وحماسة بالوسيلة التى أقترحها عليكم، وابلغوا بالفعل درجة الصدق العضوى.

وهنا اعترض غوفوركوف قائلا:

ـ أرجو المعذرة، كيف يمكننا أن نسمى فعلا لانستخدم فيه أية أدوات فعلا عضويا؟ وسانده فى ذلك شوستوف الذى وجد أن الفعل باستخدام أدوات حقيقية والفعل باستخدام الفراغ هما من حيث الجوهر فعلان مختلفان تمام الاختلاف:

ـ فعملية شرب الماء، مثلا، تستدعى، إذا تفضلتم ولا حظتم ذلك، سلسلة كاملة من العمليات الفيزيولوجية والعضوية بكل مافى الكلمة من معنى، مثل امتصاص السائل عن طريق الفم، والاحساسات الذوقية، وعملية البلع...

فقاطعه تورتسوف قائلا:

ـ بالضبط! لابد من إعادة هذه الدقائق جميعا فى حالة أداء الفعل بلا أدوات أيضا. دون ذلك لن تتم عملية البلع التى تتحدث عنها.

ـ وكيف يمكننا إعادة هذه الدقائق مادمنا لانضع شيئا فى فمنا؟

فاقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ ازدرد لعابك أو الهواء بدلا منه. أليس هذا كله سواء! أعرف أنك ستؤكد لى بأن الأمر سيختلف عندما تجترع خمرا لذيذا. أوافقك على هذا، ولكن ألا يبقى لدينا من الصدق الفيزيولوجى، فى أثناء ذلك، مايكفى لتحقيق أهدافنا! ولم يتوقف غوفوركوف عن الجدال فقال:

ـ أرجو المعذرة. فهذا العمل يصرف انتباهنا عن جوهر الدور. أما عندما نشرب شيئا ما فى الحياة، فلا يتطلب ذلك منا انتباها، ويتم بصورة تلقائية.

واعترض أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ كلا، فأنت عندما تتذوق ما تشرب، فأنك تبذل انتباها ما.

ـ ولكنك عندما لا تتذوق شيئا، فإنك لا تفكر بذلك.

ـ سيحدث الشيء نفسه فى حالة «الفعل بلا أدوات» أيضا. حاولوا أن تقوموا به مئات المرات. كما قلت لكم سابقا. وأن تستوعبوه وتتذكروا جميع لحظاته المكونة المنفصلة،

.. .. عام (..)١٩

لقد ترسخ منطق الأفعال الفيزيولوچية وترابطها فى وعينا، وشغلا حيزا كبيرا من انتباهنا فى أثناء القيام بالتمارين والأتودات. فقد أخذنا نبتكر مختلف التجارب الممكنة فى الصف وعلى الخشبة، ونهتم بمنطق الأفعال الفيزيولوچية وترابطها الذى دخل فى حياتنا الواقعية.

لقد تكونت لدينا لعبة خاصة من نوعها تتلخص فى متابعة أحدنا الآخر دونما كلل، والأخذ عليه عدم منطقية أفعاله الفيزيولوچية وعدم ترابطها.

واليكم مثلا على ذلك: فقد اضطررنا اليوم بسبب التأخر فى تنظيف خشبة المسرح المدرسى، إلى انتظار أركادى نيكولا يفتش فى الممر المجاور للمسرح. وفجأة صاحت مالوليتكوفا وهى تقول:

ـ يا الهى! لقد أضعت مفتاح الغرفة!

وطفق الجميع يبحثون عن المفتاح المفقود.

وأخذ غوفوركوف يعاكس مالوليتكوفا قائلا:

ـ هذا غير منطقى! عليك أن تنحنى أولا وبعد ذلك عليك أن تفكرى بالمكان الذى يجب أن تبحثى فيه! من هنا أستنتج أن آمالك الفيزيولوجية لاتتم من أجل البحث عن المفتاح بل من أجل أن تغنجى معنا، نحن المتفرجين.

وقالت مالوليتكوفا بحرقة:

ـ أوه، ليس هذا وقته، يا أحبائى!

أما فيونتسوف فكان يتبع فيليامينوفا قائلا بعد أن وجد مايوجه إليه نقده المتعنت:

ـ هاهو ذا واضح للعيان! لقد خسرت! ان بحثك غير مترابط! لا أؤمن! انك تبحثين فى الأريكة وفى الوقت نفسه تنظرين إلىّ. هذا كذب طبعا!

فإذا أضفنا إلى هذا كله ملاحظات كل من بوشين وفيسيلوفسكى وشوستوف وبعض الملاحظات الأخرى التى وجهتها أنا أيضا، لأصبح واضحا الوضع اليائس الذى وجدتا فيه نفسيهما الفتاتان الباحثتان عن المفتاح الضائع.

وفجأة دوى صوت أركادى نيكولايفتش كالرعد:

ـ ياللاطفال الحمقى! لا تجرءوا على تشويه أنفسكم!

وتجمد الطلاب فى أماكنهم وقد أخذتهم الحيرة.

وراح أركادى نيكولايفتش يقول بلهجة آمرة وصوت صارم لم نعهده من قبل:

ـ لا ليس بهذه الطريقة! هل يمكنكما أن تتصورا أحدا يمشى بهذا الشكل؟ اجعلا عقبا القدمين إلى الداخل وابرزا أطراف القدمين إلى الخارج! لماذا لا تثنيان ركبتيكما؟ لم لا تحركان وركيكما أكثر من هذا؟ راقبا مركز الثقل فى جسميكما! دون ذلك لا معنى لحركاتكما ولا ترابط فيها! لا أؤمن! مابكما غير قادرين على المشى؟ أين الصدق والايمان فيما تفعلان؟ لماذا تترنحان كالسكارى؟ انظرا أين تضعان أقدامكما!

كان أركادى نيكولايفتش يزداد تعنتا فى انتقاد الفتاتين كلما استمرتا فى المسير. وكلما ازداد تعنته تضاءلت سيطرة الطالبتين على نفسيهما. لقد جار عليهما تورتسوف إلى حد لم تعودا تعرفان ركبتيهما من عقبى قدميهما. فكانتا، بسبب التشويش الذى أصابهما، تدفعان للحركة مجموعة من العضلات غير تلك التى يحدد لها أركادى نيكولايفتش عملا. وهذا كان يستدعى بدوره انتقادات جديدة متعنتة تنطلق على لسان المعلم.

ولقد انتهى بهما الأمر إلى عدم معرفة رأسيهما من أرجلهما. أما فيليامينوفا فقد وصل بها الأمر إلى أن تسمرت فى وسط الممر، وقد فغرت فمها، واغرورقت عيناها بالدموع، وسيطر عليها الخوف من الإتيان بأية حركة.

ولقد حانت منى التفاتة إلى تورتسوف فأذهلنى أن أراه هو ورحمانوف وقد غطى كل منهما فمه بمنديل، وأغرقا فى الضحك.

وسرعان ما اتضحت حقيقة المزاح.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ هل يعقل أنكم تدركون خطر هذه اللعبة الحمقاء التى من شأنها أن تقضى على مغزى طريقتى؟ هل تعتقدون أن جوهر هذه الطريقة يكمن فى تحديد منطق أجزاء الفعل الفيزيولوجى المكونة تحديدا شكليا؟ نحن لسنا بحاجة إلى هذا المنطق، بل مانحتاج إليه هو صدق المشاعر، وايمان الفنان المبدع بهذا الصدق وبأصالته.

بعيدا عن هذا الصدق والايمان سيكون كل مايجرى على الخشبة من أفعال فيزيولوجية شرطيا وإن كان منطقيا ومترابطا. أى أنه سيولد الكذب الذى لا يمكننا أن نؤمن به. إن من أخطر الأمور على طريقتى وعلى المنهج وتقنيته السيكولوجية، وأخيرا على الفن كله، هو معالجة عملنا الابداعى الصعب معالجة شكلانية، وفهمه بصورة بدائية ضيقة. فليس بالأمر

الصعب أبدا أن نتعلم تقسيم الأفعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وأن نحدد منطق هذه الاجزاء وترابطها تحديدا شكليا، وأن نبتكر لذلك تمارين مناسبة نقوم بها مع الطلبة دون الاهتمام بالشئ الرئيسي، أى الوصول بالافعال الفيزيولوجية إلى الصدق والايمان الأصيل به! لا ... بل إن ذلك كله يشكل اغراء كبيرا لهؤلاء الذين يستغلون «المنهج»!

مامن شئ أخطر على الفن من تطبيق «المنهج» فى سبيل «المنهج» نفسه. لا ينبغى أن نجعل منه هدفا لذاته، كما لا يجوز تحويل أية وسيلة إلى جوهر، فقى ذلك أعظم الكذب.

لقد اقترفتم الآن هذا النوع من الكذب فى أثناء بحثكم عن الشئ الضائع. فكنتم تجدون موضعا للانتقاد فى كل فعل فيزيولوجى صغير، ليس فى سبيل البحث عن الصدق وخلق الايمان بأصالة هذا الصدق بل من أجل تحقيق منطق الافعال الفيزيولوجية وترابطها تحقيقا شكليا. تلك لعبة حمقاء لا علاقة لها بالفن:

بالإضافة إلى ذلك، أقدم لكم النصيحة التالية: لا تتركوا فنكم ووسائلكم وتقنيتكم السيكولوجية وغير ذلك من أمور الابداع فريسة للنقاد العيّابين المتزمتين. فهم قادرون على أن يدفعوا بالفنان إلى الجنون والوصول به إلى حالة من الشلل أو الذهول. فلماذا نترك لهؤلاء موطئا فى أنفسنا أو فى نفوس الآخرين بسبب لعبة حمقاء؟ تخلوّا عن هذه اللعبة والاّ فان الحرص الزائد، والتعسف فى النقد، والخوف الشديد من الكذب، كل ذلك، من شأنه أن يجعلكم عاجزين عن الابداع تماما. اكشفوا عن الكذب بالقدر الذى يعينكم على بلوغ الصدق. ولا تنسوا أن الناقد العيّاب والمتزمت هو أقدر من غيره على خلق الكذب لأن من يوجه إليه النقد المتعسف يكف، رغم ارادته، عن تنفيذ المهمة الفيزيولوجية التى اختارها ويبدأ، بدلا من ذلك، فى اصطناع أداء الصدق نفسه، وينطوى هذا التكلف على أعظم الكذب. لترسلوا إلى الشيطان الناقد المتزمت سواء هذا الذى يسكن خارج أنفسكم، أو فى داخلها، أى ذلك الذى يسكن فى المتفرج أو يقبع فى داخل أنفسكم!

ويقبع الناقد المتزمت عادة فى روح الفنان الذى يحتمل الشك فى نفسه دائما وأبدا.

عليكم أن تتعهدوا بالرعاية الناقد الذى يجمع فى أنفسكم بين رجاحة العقل والهدوء والحكمة والادراك. هذا الناقد هو أفضل أصدقاء الفنان. إنه لا يبعث للجفاف فى الفعل بل يعمل على انعاشه. ويساعد على القيام به بصورة أصيلة لا شكلية. هذا الناقد ينظر إلى

الشئ الجميل ويراه، بينما لا يرى الناقد العيّاب المتزمت سوى الشئ القبيح ويحجب الجمال عن ناظريه.

وأقدم نصيحتي أيضا لهؤلاء الذين يراقبون عمل غيرهم من الطلبة بأن يقصروا دورهم على القيام بدور المرآة، فيقولوا بأمانة وبلا تعسف إذا كانوا يؤمنون أولا يؤمنون بما يشاهدونه ويسمعونه، وليشيروا إلى تلك اللحظات التى تقنعهم بما تحمله من صدق.

لو كان المتفرج المسرحى صارما ومتزمتا ازاء الصدق على الخشبة، مثلما أنتم عليه فى الحياة الواقعية، لما كان فى استطاعتنا ـ نحن الممثلين المساكين ـ أن نظهر على الخشبة.

وسأل أحد الطلبة:

ـ ولكن، أو ليس المتفرج صارما ازاء الصدق؟

ـ إنه صارم، ولكنه ليس متزمتا مثلكم، بل إن الامر على العكس من ذلك، فالمتفرج الجيد أميل إلى الرغبة فى أن يؤمن بكل مايقدمه له المسرح، وإلى الاقتناع بما يقدم له من ابتداع مسرحى، لا بل إن هذه الرغبة كثيرا ماتصل إلى حدود السذاجة التى تبعث على الضحك.

وسأروى لكم حادثة غير عادية وقعت لى منذ وقت قريب.

ففى أمسية جرى إحياؤها لدى بعض المعارف، قام شوستوف العجوز بخدعة حاذقة لتسلية الشباب. فقد نزع، أمام أنظار الجميع غطاء صدر عن أحد الضيوف الحاضرين دون أن يلمس سترته أو صدرته، مكتفيا فقط بحل رباط العنق، وفك أزرار القميص.

وكنت أعرف سر هذه الخدمة لأنى شاهدت مصادفة التحضيرات التمهيدية لها، وسمعت كيف اتفق شوستوف مع مساعده حول ترتيباتها. ولكنى نسيت ذلك عندما شاهدت الخدعة ذاتها، لا بل أعجبت بالعجوز شوستوف فى دوره الجديد.

ولقد أبدى الجميع دهشتهم لهذه الخدعة وراحوا يناقشون تقنية تنفيذها، ولقد ناقشت ذلك معهم أيضا بعد أن نسيت ماكنت أعرفه، أو بالاصح، دون أن تكون لدى أية رغبة فى التفكير بما كنت أعرف. لقد رغبت فى نسيان ذلك حتى لا أحرم نفسى متعة الإيمان بما أرى والاعجاب به. ولا يسعنى أن أشرح على نحو آخر هذا النسيان وتلك السذاجة غير المفهومة.

كذلك يريد المتفرج المسرحى أن «يخدع» وهو يشعر بالسرور عندما يؤمن بالصدق المسرحى، وينسى أنه ازاء أداء وليس ازاء حياة حقيقية فى المسرح.

اجعلوا المتفرج إلى جانبكم بما تقدمونه من صدق أصيل، ومن خلال إيمانكم بما تفعلونه على الخشبة.

.. .. عام (..) ١٩

استهل أركادى نيكولايفتش الدرس فور دخوله الصف قائلا:

ـ سنقوم اليوم بأداء الجزء الثانى من اتود «احتراق النقود» وسنجرى فيه العمل نفسه الذى أجريناه منذ بضعة أيام فى جزئه الأول.

فقلت وأنا أنهض مع مالوليتكوفا وفيونتسوف لصعود خشبة المسرح:

ـ هذه مهمة أصعب من سابقتها، بل لعلها أكبر من طاقتنا.

فقال أركادى نيكولايفتش مطمئنا:

ـ لاضير من ذلك. فلقد طلبت منكم أداء هذا الاتود ليس من أجل التضلع بأدائه من كل بد، بل لكى تدركوا على نحو أفضل، ومن خلال مهمة صعبة، ماينقصكم، وما يجب أن تتعلموه، أيكفى أن تبذلوا ما فى استطاعتكم فى الوقت الحاضر. وإذا لم يتسنى لكم التمكن من الأتود كله على الفور، فاعطونى ولو جزءا منه:

اكتفوا بخلق خط فعله الفيزيولوجى الخارجى. واجعلونى أشعر بما ينطوى عليه من صدق.

فهل تستطيع، مثلا، أن تترك عملك برهة، لتذهب إلى غرفة الطعام استجابة لنداء زوجتك، وتنظر كيف هى تحمم الطفل هناك؟

ـ أستطيع ذلك، فليس هذا صعبا.

ثم نهضت وتوجهت إلى الحجرة المجاورة.

وأسرع أركادى نيكولايفتش يستوقفنى قائلا:

ـ لا، يبدو أنك لا تستطيع القيام بهذا العمل على نحو صحيح. فليس من السهل أن تدخل حجرة على الخشبة وأن تخرج منها إلى ما وراء الكواليس. ولذلك لا يدهشنى أنك سمحت بهذا القدر الكبير من التصرفات التى تفتقر إلى الترابط والمنطق.

تأمل بنفسك مافاتك من أفعال فيزيولوجية وحقائق صغيرة تكاد لا تلحظ، رغم أنها ضرورية. فأنت، مثلا، لم تكن مشغولا قبل خروجك بترهات. بل بأعمال على جانب كبير من الاهمية، أى أنك كنت مهتما بتصنيف وثائق ذات صفة اجتماعية، وبالتحقق من صندوق الحسابات. فلماذا رميت بعملك على الفور واندفعت خارجا من الحجرة وكأنك تريد انقاذ نفسك من أن يهبط السقف فوق رأسك؟ مامن شئ مريع قد حدث. كل مافى الأمر أن زوجتك كانت تناديك. ثم هل يعقل أن تذهب إلى طفل رضيع وفى فمك سيجارة مشتعلة، فقد يسعل الطفل من دخان التبغ، كما أنه من المستبعد أن تسمح أم طفل لشخص يدخن بالدخول إلى الغرفة التى تحمم فيها وليدها. لذلك يتعين عليك أن تجد مكانا تضع فيه سيجارتك. اتركها هنا فى الغرفة، ثم اذهب. وليس من الصعب القيام بكل فعل من الافعال الصغيرة الممهدة التى أشرت اليها.

وهذا مافعلت. فقد وضعت السيجارة فى غرفة الضيوف، ثم خرجت إلى خلف الكواليس فى انتظار اللحظة التى أعود فيها.

ـ هأنتذا قمت بتنفيذ كل فعل من الأفعال الصغيرة على انفراد. ولقد تكوّن منها فعل كبير واحد هو الذهاب إلى غرفة الطعام. ويسهل الإيمان بهذا الفعل.

ولقد خضعت عودتى أيضا لعدد كبير من التصحيحات، ولكن السبب فى ذلك هو أن أدائى لم يكن بسيطا هذه المرة فقد كنت أتلذذ بأداء كل تفصيل دقيق وأعطيه أكثر من حقه فى الأداء. ولقد، خلقت هذه المبالغة كذبا على الخشبة.

وأخيرا بدأنا نعالج أهم الأجزاء واغناها من الناحية الدرامية. فعندما خرجت من خلف الكواليس، وعدت إلى المائدة التى تركت عليها الأوراق، رأيت فيونتسوف وقد اجتاحته موجة عارمة من الفرح الأبله بعد أن أحرق النقود.

وفى هذه اللحظة المأساوية شعرت بأنى حصان محارب تلقى إشارة الهجوم، فاندفعت إلى أمام، وقد استولت على حيويتى الداخلية وراحت تدفعنى إلى التكلف الذى لم أتمكن من وضع حد له.

واستوقفنى أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ قف! لقد ضللت الطريق! فلقد خرجت عن السكة وانطلقت فى اتجاه خاطئ! تأمل بنفسك ماعشت به فى هذه اللحظة.

وقلت معترفا:

ـ لقد قدمت مأساة بأسلوب العرض.

ـ وماذا كان عليك أن تفعل؟

ولقد ظهر أن كل ما كنت أحتاج إلى فعله هو أن أهرع نحو الموقد وأنتشل رزمة النقود الملتهبة من النار. ولكن كان يتعين على، من أجل ذلك، أن أفسح الطريق لنفسى أولا فأدفع الأحدب. وهذا مافعلت. بيد أن تورتسوف وجد أنه لايمكن أن يجرى الحديث عن كارثة وموت مادمت أدفع الأحدب هذه الدفعة الضعيفة.

وسألت:

ـ ولكن، كيف فى استطاعتى القيام بفعل أقوى من هذا الفعل وأبرره؟

فقال أركادى نيكولايفتش:

ـ هيّا، انظر. سأحرق هذه الورقة وألقى بها هنا فى منفضة السجائر الكبيرة. أما أنت فقف هناك بعيدا، وحالما ترى اللهب يترفع، اهرع لكى تنقذ ما يتبقى منها.

وما كاد أركادى نيكولايفتش ينفّذ ما جرى الحديث عنه حتى اندفعت إلى الورقة المشتعلة، فاصطدمت فى طريقى بفيونتسوف وكدت أحطم له ذراعه.

واصطادنى أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ أرأيت، هل ثمة شبه فيما فعلته الآن بما فعلته من قبل؟ كان يمكن الآن أن تحدث كارثة، أما فى المرة السابقة، فلم يكن مافعلت سوى تصنع وتكلف.

طبعا، لا يصح أن تستنتج من ذلك أنى أشير عليك بأن تحطم أذرع الممثلين وأن تسبب لهم العاهات على الخشبة، ما أريد أن تصل إليه هو أن تأخذ فى اعتبارك ظرفا مهما، وهو أن النقود تشتعل بلمح البصر. ولذلك كان يتعين عليك لانتشالها التصرف فى لمح البصر أيضا. وهذا مالم تفعله فى المرة الاولى، وبذلك هدمت الصدق والايمان بهذا الصدق. ولنواصل عملنا الآن.

فسألت وقد استولت على الدهشة:

ـ كيف، أو لن أفعل شيئا أكثر مما فعلت؟

ـ وما الذى تريد أن تفعله! لقد أنقذت ما أمكنك إنقاذه، أما الباقى فقد احترق.

ـ وماذا عن القتل؟

ـ لم يكن ثمة قتل.

ـ كيف ذلك؟

ـ طبعا، لما يقتل أحد بعد بالنسبة لذلك الشخص الذى تصوره. أنت مصعوق الآن من جراء احتراق النقود. ولقد بلغ ذهولك حدا لم تدر معه أنك دفعت الأبله، ولو أنك أدركت ماحدث لسارعت أغلب الظن إلى تقديم العون للمحتضر، ولم تقف جامدا بلا حراك.

ـ هذا صحيح... ولكن لابد من فعل شئ مافى هذا المشهد. فنحن ازاء موقف درامى!

ـ هذا مفهوم! فأنت، ببساطة، ترغب فى أداء مأساة مصطنعة. ولكن من الافضل أن نمسك أنفسنا عن ذلك. ولنواصل عملنا.

وهكذا اقتربنا من جزء جديد صعب بالنسبة إلى:

فقد كان يتعين على أن أتسمر فى مكانى، أو حسب تعبير أركادى نيكولايفتش «أن أتوقف عن الفعل توقفا مأساويا».

وتجمدت فى مكانى، ولكننى... شعرت بأنى متكلف فى أدائى.

فأخذ تورتسوف يغيظنى قائلا:

ـ ها هى ذى، ياأحبائى! ها هى ذى جميع القوالب الجامدة المغرقة فى القدم والمعروفة من زمن جداتنا وأجدادنا! لابل إنها ـ فوق ذلك ـ قوالب متينة، قاسية، جرى الادمان عليها منذ زمن طويل.

ـ وفيم تتجلى هذه القوالب؟

فى العيون الجاحظة من الرعب، وفى مسح الجبهة باليد بطريقة مأساوية، وفى الإطباق على الرأس بكلتا اليدين، وفى المرور بالأصابع الخمس جميعا خلال الشعر، وفى وضع الايدى على القلب. إن جميع هذه القوالب لا يقل عمره عن ثلاثمائه سنة.

ثم قال بلهجة آمرة:

ـ تعالوا الآن نتخلص من هذه النفاية كلها. ولنتحرر من جميع القوالب الجامدة كالعبث بالجبهة والقلب والشعر! أعطونى بدلا من ذلك فعلا مهما يكن فعلا متناهيا فى الصغر، المهم هو أن يكون فعلا أصيلا ومثمرا وهادفا. ما أريده هو الصدق والايمان.

وسألته محتارا:

ـ وكيف فى استطاعتى أن أعطيك فعلا فى حالة توقفى عن الفعل توقفا دراميا؟

ـ وما رأيك أنت، هل ثمة فعل فى التوقف عن الفعل سواء كان هذا التوقف دراميا أو غير درامى؟ وإذا كان ثمة فعل، فأين يكمن؟

وجعلنى هذا السؤال أفتش فى رفوف ذاكرتى عسى أن أتذكر مايمكن أن يشغل المرء فى لحظة توقفه الدرامى عن الفعل. وحينذاك روى أركادى نيكولايفتش علينا الحادثة التالية:

ذات مرة، اضطر أحدهم إلى اخبار احدى السيدات الشقيات بنبأ مروع ينعى لها موت زوجها المفاجئ. ولقد نطق حامل الخبر بعد تمهيد طويل وحذر بكلماته القدرية الرهيبة. فتجمدت المرأة المسكينة فى مكانها، ولكن، لم ينم وجهها عن أى تعبير مأساوى (خلافا لما يجب الممثلون أداءه على الخشبة فى مثل هذه الحالات) ولقد ترك جمودها مقترنا بانعدام التعبير من وجهها انعداما تاما أثراً مروعاً. فاضطر حامل الخبر إلى الوقوف ساكنا بضع دقائق كى لا يقطع العملية الداخلية التى كانت تجرى فى أعماقها. وأخيرا كان لابد من أن تبدر منه حركة تخرجها من ذهولها... وما ان تنبهت حتى خرّت مغشيا عليها.

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن وأصبح فى الامكان التحدث إليها عن الماضى، سئلت عما كان يدور فى خلدها فى أثناء ذلك «التوقف التراجيدى عن الفعل».

ولقد ظهر أنها كانت تتهيأ للخروج من أجل شراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بخمس دقائق ... ولكن، بما أنه قد مات فلابد لها من أن تفعل شيئا آخر. فما هو هذا الشيء؟ تصنع حياة جديدة؟ هل تودع حياتها القديمة؟ ولكنها بعد أن عاشت لحظة الحياة الماضية كلها، ووقفت وجها لوجه أمام المستقبل، لم تنجح فى تكهن هذا الأخير، ولم تجد التوازن الضرورى لحياتها المقبلة و.. خرت مغشيا عليها لشعورها بالعجز. وبالفعل: تصوروا أن يعيش المرء ماضيه الطويل فى دقائق معدودة، وأن يقومه! أليس هذا فعلا؟

ـ إنه لكذلك بالطبع، ولكنه ليس فعلا فيزيولوجيا. إنه فعل سيكولوجى محض.

ـ حسنا، إنى موافق، وليكن الأمر كما ذكرت، إنه ليس فعلا فيزيولوجيا، بل هو فعل آخر من أى نوع. لن نفكر طويلا بحثا عن التسميات ولا فى تدقيقها. ففى كل فعل فيزيولوجى عنصر سيكولوجى، كما أن فى كل فعل سيكولوجى عنصرا فيزيولوجيا.

وأضيف قائلا إنه كلما اقترب الفعل من الطبيعة الفيزيولوجية، قلت مخاطرتنا في قسر الشعور نفسه.

ولكن... حسنا، لنتحدث عن السيكولوجيا، ونهتم في الوقت الحاضر بالفعل الداخلي لا بالفعل الخارجي، وبمنطق المشاعر وترابطها لا بمنطق الافعال الفيزيولوجية الخارجية وترابطها. وهذا يجعل من فهمنا لما يتعين علينا فعله عملية أصعب وعلى قدر أكبر من الأهمية. إذ لايمكن للممثل أن ينفذ مالا يفهمه هو نفسه دون أن يخاطر بالوقوع في الأداء ذى «الصفة العامة». لابد من خطة واضحة وخط فعل داخلي. ولخلقهما لابد من معرفة طبيعة المشاعر ومنطقها وترابطها. كنا سابقا نعني بمنطق أفعال فيزيولوجية وبترابط هذه الأفعال المحدد والمرئي والذى هو في متناول اليد، أما الآن فيتعين علينا أن نعنى بمنطق مشاعر داخلية وبترابطها المتملص، الخفيّ، غير الثابت والذى يخرج عن إطار سيطرتنا. وهذه المهمة الجديدة التى يترتب علينا دراستها هى على قدر كبير من الأهمية، إذ ليس من السهل أن نتصدى لدراسة الطبيعة ومنطق المشاعر وترابطها إن هذا كله لهو من أعقد المسائل السيكولوجية التى لم يتطرق اليها العلم الا قليلا، ولم يقدم لنا أية ارشادات أو أسس عملية في هذا المجال.

لذلك، ما من وسيلة للخروج من هذا المأزق الصعب سوى اللجوء إلى وسائلنا المنزلية إذا صح التعبير، حيث ستكون هذه الوسائل موضوع حديثنا في المرة القادمة.

.. .. عام (..)١٩

ـ كيف نعالج مسألة «منطق الشعور وترابطه» الصعبة حيث لا يمكننا بعيدا عن هذا المنطق والترابط بعث كل الحياة في فاصل الصمت الذى نسميه «توقفا تراجيديا عن الفعل»؟

نحن فنانون ولسنا علماء. ومجالنا هو الفعّالية والفعل. ولذلك نحن نسترشد فيما نفعل على الخشبة بالممارسة العملية والخبرة الانسانية، والذكريات الحيّة، والمنطق والترابط، والصدق والايمان.. وسأقبل على معالجة المسألة المطروحة من هذه الناحية بالذات.

وبعد فاصل صمت قصير استأنف أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ إن الوسيلة التى تعلمتها من الممارسة العملية هى من البساطة بحيث تبدو مضحكة فهى تتلخص في أن نوجه إلى أنفسنا السؤال التالي: «ماذا عساى أن أفعل في الحياة الواقعية لو أني وجدت نفسي في موقف يستدعى توقفاً تراجيدياً عن الفعل؟ ولا يطلب منكم بعد

ذلك سوى الاجابة على هذا السؤال بأمانة، وعلى نحو انسانى. وأنتم ترون أننى حتى فى ميدان الشعور ألجأ الى مساعدة الفعل الفيزيولوچى البسيط.

واعترض باشا بقوله:

ـ ولكننى لا أستطيع الموافقة على ذلك، إذ لا وجود لأفعال فيزيولوچية فى ميدان الشعور فثمة أفعال سيكولوچية وحسب.

ـ لا، أنت مخطىء. فالانسان قبل أن يتخذ قرارا تنشأ فى داخله وفى خياله فعّالية كبيرة: فهو يرى ببصره الداخلى ما الذى يمكن أن يحدث وكيفية حدوث ذلك ويبدأ بتنفيذ أفعال محددة فى خياله زد على ذلك، يشعر الفنان فيزيولوچيا بما يفكر، وبالكاد يكبح ميوله الداخلية التى تنزع إلى تجسيد الحياة الداخلية تجسيدا خارجيا.

ثم أضاف أركادى نيكولا يفتش مؤكدا على رأيه:

وتساعدنا تصوراتنا الذهنية عن الفعل فى استدعاء الشىء الرئيسى وهو الفاعّلية الداخلية والميل إلى الفعل الخارجى. وعليك أن تلاحظ، أن هذه العملية كلها تجرى فى المجال الذى هو مجال إبداعنا الطبيعى السليم. اذ أن عمل الفنان كله لا يجرى فى الحياة الحقيقية الواقعية «الفعلية»، بل فى حياة متخيلة غير موجودة، ولكن يمكن أن توجد. هذه الحياة تعتبر بالنسبة لنا ـ نحن الفنانين ـ واقعا أصيلا.

وهذا ما يجعلنى أؤكد أننا ـ نحن الفنانين ـ نملك الحق، لدى الحديث عن الحياة المتخيلة وعن الأفعال، أن نأخذ منهما موقفنا من الوقائع الفيزيولوچية الواقعية الحقيقية.

على هذه الصورة تجد طريقة معرفة منطق المشاعر وترابطها من خلال منطق الافعال الفيزيولوجية وترابطها تبريراً عمليا تاما.

واختلط كل شىء فى رأسى كما يحدث ذلك عادة لدى التفكير فى المسائل المعقدة.

فلقد اضطررت إلى تذكر كل واقعة من وقائع الاتود، وكل ظرف من ظروفه المقترحة، ثم إلى جمعه وتقويمه على انفراد: ومن ذلك: الهناء الذى كنت أنعم به فى أسرتى، وواجباتى تجاهها وتجاه الواجب الاجتماعى الذى كنت أقوم به، ومسؤوليتى كأمين للصندوق، وأهمية سندات الاستحقاق، وحبى وهيامى بزوجتى وابنى، ثم هذا الابله ـ الاحدب الذى يقف فى وجهى دائما، والتفقد والاجتماع القادمان، ثم الكارثة ومنظر

النقود والوثائق المحترقة الرعب واندفاعي الغريزى لانتشالها، ثم ذهولي وهياجي وانحطاط قواى.

لقد نشأ كل هذا في تصورى ووجد صداه في مشاعرى. وبعد أن وضعت كل واقعة في مكانها، ترتب على أن أفهم ما ستقضى إليه هذه الواقعة، وما الذى ينتظرنى بعدها، وما هى الأدلة التى ستقوم ضدى.

وأولى هذه الأدلة شقتى الجميلة الواسعة. فهى تشير الى حياة لا تتناسب مع امكانياتى المادية وتشير الى ابتزاز أموال الغير. ثم فقدان النقود كليا من الصندوق، والسندات التى احترق جزء منها، والابله الميت، وعدم وجود أى شاهد على براءتى. ثم ابنى الذى قضى غرقا. إنه دليل آخر على ضلوعى فى الجريمة فهو يشير إلى اعدادى لعملية هروب يعتبر فيها الطفل الرضيع والابله عقبتين كبيرتين دون اتمامها سيقولون فى المحكمة:

«هذا هو سبب قضاء هذا المجرم الخطر على كليهما اذن! »

ولن يقضى موت ابنى الى زجّى وحدى فى قضية جنائية، بل سيزج زوجتى أيضا فى هذه القضية، بالاضافة الى أنه ستنشأ حتما تعقيدات كبيرة فى العلاقات بيننا بسبب موت شقيقها.ولذلك ليس فى استطاعتى أن أنتظر أى دفاع عنى من جانبها.

لقد تشابكت جميع هذه الوقائع، وكلمات «لو» والظروف المقترحة، واختلطت فى رأسى إلى درجة لم أعد أجد أمامى من مخرج ـ فى الوهلة الاولى ـ سوى الهروب والاختباء عن الأنظار.

ولم تمض لحظة واحدة حتى بدأ الشك يقوّض قرارى المتهور.

وقلت لنفسى: «والى أين أهرب؟ وهل حياة الهارب أفضل من حياة السجين؟ ثم ألا يعتبر الهرب نفسه دليلا قويا ضدى؟ لا ليس لهرب، بل سرد كل ما حدث. هذا هو الحل. لماذا يتعين على أن أخاف؟ فأنا لست مذنبا. لست مذنبا؟.. هيا، أثبت هذا! »

وبعدأن كاشفت أركادى نيكولا يفتش بأفكارى وشكوكى هذه قال لى:

ـ سجل هذه التصورات كلها على الورق ثم قم بترجمتها إلى أفعال. فهذه الأخيرة هى المعينة فى الإجابة على السؤال المطروح: «ماذا عساى أن أفعل فى الحياة الواقعية لو أنى وجدت نفسى فى حالة «توقف تراچيدى عن الفعل» ؟

وسأل الطلاب:

- وكيف نترجم تصوراتنا إلى أفعال؟

- ببساطة كبيرة. لنفرض أنه توجد أمامكم قائمة بهذه التصورات. اقرءوها: شقة جميلة، فقدان النقود فقدانا تاما، وثائق محترقة، جثتان، وهكذا.

ماذا كنتم تفعلون وأنتم تكتبون وتقرءون هذه الكلمات؟ كنتم تتذكرون الوقائع التى يمكن أن تكون دليلا ضدكم فتختارونها من بين الوقائع وتقدمونها. هذه هى أولى تصوراتكم مترجمة إلى فعل. تابعوا قراءة القائمة: إنكم تصلون الى نتيجة مفادها أن وضعكم ميئوس منه وتقررون الهرب. فيم يتلخص هذا الفعل؟

وقلت محددا:

- إننى أعيد النظر فى الخطة القديمة وأضع خطة جديدة.

- هو ذا فعلك الثانى. امض الى أبعد من هذا فى قراءة القائمة.

- إننى أوجه الانتقاد مرة أخرى للخطة التى فكرت بها منذ قليل وألغيها.

- هو ذا فعلك الثالث. وبعد ذلك!

- بعد ذلك أقرر أن أبلغ بصراحة عما حدث.

- هو ذا فعلك الرابع. ولا يبقى أمامك بعد ذلك سوى أن تقوم بتنفيذ هذه الافعال التى حددتها. فإذا قمت بذلك على نحو انسانى، أى بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة بعيدة عن الصفة التمثيلية الشكلية العامة، فإن صوتك وكيانك كله سيعبر عن حالة انسانية حيّة مشابهة لحالة الشخصية المصورة.

وعليكم بمراجعة هذه التصورات لدى كل مرة تؤدون فيها فاصل «التوقف التراجيدى عن الفعل» وفى لحظة أدائه بالذات على الخشبة. ويجب ألا تمثل أمامكم هذه التصورات تماما كما كانت عليه فى المرات السابقة، بل يجب أن تتجدد، فلا نصنع قوالب جامدة، مما وجد صداه ذات مرة فى أنفسنا، بل نقوم بمعالجة مهمة محددة بصورة جديدة وبمزيد من العمق والكمال والمنطق والترابط. فى هذه الحالة فقط سيكون فى استطاعتنا المحافظة على الصدق الحىّ الأصيل، وعلى الإيمان، وعلى الفعل المثمر الهادف فى المشهد. وسيساعد هذا بدوره على أن تكون معاناة إنسانية صادقة، لا مجرد عرض تمثيلى شرطى.

وعلى هذا، فان اجابتكم على سؤال: «ما عساى أن أصنع لو أنى وجدت نفسى فى حالة «توقف تراچيدى عن الفعل؟ »، أى عندما تمرون بحالة سيكولوچية معقدة جدا، لا تأتى من خلال مصطلحات علمية، بل عبر سلسلة كاملة من الأفعال المنطقية المترابطة. وكما ترون نحن نعالج مسألة منطق الشعور وترابطه على طريقتنا «المنزلية، العملية»، وفى ذات النطاق الضيق الذى يحتاج إليه عملنا فى الوقت الحاضر.

ويكمن سر هذه الطريقة العملية فى تركنا مسألة منطق الشعور السيكولوچية المعقدة لاستحالة التعمق فيها. وانتقالنا إلى مجال آخر نحن أقدر على استيعابه هو منطق الأفعال. وبالتالى فاننا لا نعالج المسألة هنا بأسلوب علمى، بل بطريقة عملية حياتية صرف، بالاعتماد على طبيعتنا الانسانية، وخبرتنا الحياتية، وعلى كل من الغريزة والحدس والمنطق والترابط والعقل الباطن نفسه.

وإذا تعمقنا فى هذه المسألة سندرك أن ثمة خطا آخر يتولد فى داخلنا بصورة متوازية لخط الافعال الفزيولوچية الخارجى والمنطقى والمترابط، انه خط منطق مشاعرنا وترابطها. وهذا أمر مفهوم: فهى مشاعر داخلية تولّد افعالا بصورة لا نلاحظها نحن، وتكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه الافعال. وهذا يشكل بدوره مثالا جديدا على الطريقة التى يفضى بها منطق الأفعال الفزيولوچية والسيكولوجية وترابطها ترابطا مبررا إلى صدق المشاعر والايمان بهذا الصدق.

.. .. عام (..) ١٩

لقد طلب أركادى نيكولايفتش منا ـ فيونتسوف ومالوليتكوفا وأنا ـ أن نؤدى اتود «احتراق النقود» مرة أخرى.

فى البداية، لم تجر الأمور فى مشهد عد النقود على مايرام، واضطر أركادى نيكولايفتش كما فى المرة الأولى إلى توجيه خطواتى الواحدة بعد الأخرى، وحالما أحسست بصدق الافعال الفيزيولوجية وآمنت بأصالتها اشتعلت الحماسة فى داخلى: فقد اجتاحنى شعور بالخفة والطرب على الخشبة، وبدأ خيالى يعمل بصورة حسنة.

وعندما كنت أعد النقود بدرت منى التفاتة نحو الأحدب ـ فيونتسوف، ونهضت أمامى للمرة الأولى مسألة من يكون وما سبب وجوده بالقرب منى على الدوام؟ ولم يعد ممكنا أن أستأنف الاتود قبل أن أتبين علاقتى بالاحدب.

ولقد قال تورتسوف بلهجة المنتصر بعد أن أطلعته على ماجال فى خاطرى:

ـ أرأيتم! فقد تطلب الصدق الصغير صدقا أكبر.

واليكم ما ابتكرته بمساعدة أركادى نيكولايفتش لتبرير علاقتى بزميلى فى المشهد:

لقد افتدى جمال زوجتى وصمتها بتلك العاهة التى يعانى منها أخوها التوأم. فقد تحتم إجراء عملية جراحية، والمجاذفة بحياة أحد الطفلين لانقاذ الطفل الآخر وأمه التى كانت تلد. ولقد نجا الجميع من الموت، بيد أن الصبى نشأ أبله وأحدب. ولقد بدا للاسرة أن ذنبا مايقع على عاتقها، وما يفتأ يذكرّ بنفسه دائما.

ولقد أحدثت هذه الفكرة المبتدعة تحولا فى داخلى، وبدلت من موقفى ازاء الأبله التعس. فقد امتلأ قلبى بعطف صادق نحوه، وتغيرت نظرتى إليه، بل شعرت بشئ من تبكيت الضمير لما حدث فى الماضى.

وما أقوى الحياة التى أخذت تنبض فى مشهد عد النقود كله بسبب وجود المغفل الشقى الذى كان يبحث عن الفرح فى الأوراق المحترقة، فلقد كنت بدافع من شعورى بالشفقة على استعداد لأن أقوم على تسليته بمختلف الحماقات. فرحت أدق برزم الاوراق على المائدة، وأجعل وجهى يقوم بحركات وإيماءات كوميدية، وأقوم باشارات مضحكة وأشياء أخرى كانت تخطر على بالى وأنا ألقى بقصاصات الورق فى النار. وكان فيونتسوف يستجيب استجابة حسنة لتجاربى هذه. ولقد دفعتنى دقته فى هذه الاستجابة إلى القيام بمزيد من الابتكارات الجديدة. وكانت النتيجة خلق مشهد يبعث على الراحة ويتسم بالحيوية والدفء والمرح، حتى لقد كان يستدعى فى كل لحظة من لحظاته استجابة حية فى الصالة، وهذا بدوره كان يشجعنا، ويبث فينا النشاط والحيوية. ولكن هاقد حانت لحظة ذهابى إلى غرفة الطعام، ونهض أمامى سؤال جديد بصورة تلقائية؟

إلى من أذهب؟ إلى زوجتى؟ ولكن، من تكون؟

وفى هذه المرة أيضا لم أكن أستطيع مواصلة الاداء مالم أتبين الاجابة على سؤال: من تكون زوجتى؟ ولقد ابتكرت قصة بلغت حدا كبيرا من الصبغة العاطفية جعلنى أمتنع عن تسجيلها هنا، ولكن هذه القصة قد أثارتنى وجعلتنى أؤمن بأنه لو حدث كل شئ كما رسمته لى مخيلتى لكان لزوجتى وطفلها مكانة فى قلبى لا تدانيها مكانة، ولدأبت على العمل فى سبيل سعادتها بفرح عظيم.

لقد أخذت تبدو وسائل الاداء التمثيلية السابقة فى خضم هذه الحياة التى انبعث فى الاتود وسائل مهينة.

ولكم كان يسيرا على ومدعاة لسرورى أن أذهب لأشاهد ابنى وهو يستحم! ولم أعد هذه المرة بحاجة إلى من يذكرنى بالسيجارة، فقد حرصت بنفسى على تركها فى غرفة الضيوف حيث كان يتطلب ذلك شعورى بالرقة والحنان ازاء الطفل.

أما عودتى إلى المنضدة بما عليها من أوراق فقد أصبحت واضحة وضرورية. فأنا كنت أعمل من أجل زوجتى وابنى والأحدب!

لقد اكتسب احتراق النقود بعد معرفتى بماضى الشخصية التى أؤديها معنى مختلفا تماما. وكان يكفى الآن أن أقول لنفسى «ماذا عساك أن تفعل لو أن هذا كله قد حدث فى الواقع» حتى يهلع قلبى على الفور بسبب ضآلة حيلتى. فما أشد الهول الذى يبعثه فى نفسى ذلك الذى ينتظرنى فى المستقبل القريب وأخذ يجثم على صدرى! لقد كنت بحاجة إلى أن أكشف النقاب عن المستقبل.

لهذا السبب أصبح السكون ضروريا لى، وبدا «التوقف التراجيدى عن الفعل» فى غاية الفعّالية. لقد كنت بحاجة إلى أن أركز طاقتى وقوتى كلها على عمل الخيال والفكر.

أما المشهد الذى يليه وأحاول فيه إنقاذ الأحدب الميت، فقد خرج طبيعيا من تلقاء نفسه. وهذا أمر مفهوم فى ظل علاقتى الجديدة الرقيقة بالأحدب الذى أصبح شخصا حميما بالنسبة لى.

وعندما أفصحت بمعاناتى هذه لأركادى نيكولايفتش قال:

ـ إن لحظة الصدق الواحدة تبحث بصورة منطقية ومترابطة عن لحظات اخرى من الصدق وتولدها. ففى البداية كنت تبحث عن لحظات صغيرة من الصدق فى عدك للنقود ولقد فرحت عندما نجحت فى تذكر الكيفية التى تتم فيها فيزيولوجيا عملية عد النقود فى الحياة الواقعية بكل ماتتميز به من تفصيل. وبعد أن شعرت بالصدق على الخشبة فى أثناء عد النقود أردت الحصول على لحظات أخرى من الصدق الحياتى فى مشاهدك مع الشخصيتين الأخريين: مع الزوجة والأحدب. فكنت بحاجة إلى أن تعرف لماذا يحوم الأحدب حولك دائما. ولقد خلقت بمساعدة المنطق والترابط الحياتيين ابتداعات محتملة أمكن الإيمان بها بسهولة.

ولقد جعلك هذا كله معا تعيش على الخشبة بصورة طبيعية وفق قوانين الطبيعة ذاتها.

وهكذا صرت أنظر إلى الأتود الذى كان قد أمسى أقرب إلى اثارة الملل فى النفس نظرة مختلفة، وراح يوقظ فى نفسى أصداء مشاعر حيّة. لا يمكن، بالطبع، عدم الاعتراف بطريقة تورتسوف العملية الرائعة، ولكن، بدا لى أن نجاح هذه الطريقة يعتمد على كلمة «لو» السحرية وعلى الظروف المقترحة، فقد جرى التحول فى داخلى بتأثيرهما ، وليس بتأثير الافعال الفيزيولوجية أو المتخيلة أبدا. أفليس من الاسهل لنا أن نبدأ بهما مباشرة؟ لماذا نضيع وقتنا فى الأفعال الفيزيولوجية؟

وأطلعت أركادى نيكولايفتش على رأيى هذا فوافق قائلا:

ـ إنه لكذلك بالطبع! لقد اقترحت عليك البدء من ذلك... منذ مدة طويلة، منذ شهور عدة عندما كنت تقوم بأداء الأتود للمرة الاولى.

فقلت متذكرا:

ـ كنت عندئذ أجد صعوبة فى تحريك خيالى، لقد كان نائما.

ـ نعم، ولقد استيقظ الآن، وأصبح من السهل عليك ابتكار الابتداعات ومعاناتها داخليا والاحساس بصدقها والايمان بهذا الصدق. ما السبب فى هذا التغيير؟ لقد كنت فيما مضى تلقى ببذور الخيال فوق أرض صخرية فتموت. كنت تحس بالصدق ولم تكن تؤمن بما تفعل، لأن التكلف الخارجى والتوتر الفيزيولوجى لا يشكلان تربة صالحة لنشوء الصدق والمعاناة. أما الآن فقد أصبحت تلك حياة نابضة بالصدق، صحيحة من الناحيتين الروحية والفيزيولوجية، ولقد آمنت أنت بهذا الصدق ليس بعقلك وحسب، بل باحساس صادر عن طبيعتك العضوية الفيزيولوجية. فليس غريبا، بعد ذلك أن يضرب ابتداع الخيال جذوره فى هذه الظروف وأن يعطى ثماره. فما تتخيله الآن لا تذروه فى الريح كما كنت تفعل سابقا، ولا يتم فى الفراغ أو «بصفة عامة»، بل يجرى على نحو مبرر، ويكتسب معنى واقعيا لا تجريديا. أنه يعمل على تبرير الفعل الخارجى من الداخل. ويوقظ صدق أفعالنا الفيزيولوجية وايماننا بهذا الصدق حياتنا السيكولوجية.

على أن الاهم من هذا كله هو أنك لم تكن اليوم على خشبة المسرح فى شقة مالوليتكوفا فأنت لم تؤد وبل تواجدت واقعيا. لقد عشت فى أسرتك المتخيلة حياة حقيقية. إننا نطلق على هذه الحالة من التواجد على الخشبة تعبير «أنا موجود». والسر فى تواجدك هذا هو أن منطق الافعال الفيزيولوجية ومنطق المشاعر، وترابط هذه الأفعال

والمشاعر قد أفضى بك إلى الصدق، واستدعى هذا الصدق الايمان، ولقد خلق ذلك كله معا حالة «أنا موجود». ولكن ماذا تعنى حالة «أنا موجود» تحديدا؟

إنها تعنى بأننا نتواجد ونعيش ونشعر ونفكر بطريقة مشابهة لما تفعله الشخصية.

وبتعبير آخر، تفضى بنا حالة «أنا موجود» إلى العاطفة والشعور والمعاناة حالة «أنا موجود» هى الصدق المكثف الذى يكاد أن يكون مطلقا على الخشبة.

ولقد تميز أداء اليوم أيضا بأنه عرض علينا بشكل عيانى خاصية جديدة من خصائص الصدق. وتتلخص هذه الخاصية فى أن لحظات الصدق الصغيرة تستدعى لحظات صدق أكبر، وهذه تستدعى لحظات صدق أخرى أكبر منها وهكذا.

فقد كان يكفى أن توجه أفعالك الفيزيولوجية الصغيرة بحيث تستشعر فيها بالصدق الاصيل حتى بدا لك أن عد النقود بصورة صحيحة ليس كافيا، وظهرت لديك الرغبة فى معرفة ذلك الشخص الذى تقوم بالفعل من أجله وهكذا.

وبالتالى فإن حالة «أنا موجود» هى نتاج الرغبة فى تعاظم الصدق والوصول به إلى المطلق.

حيثما يوجد الصدق والإيمان وحالة التواجد تتحقق حتما المعاناة الانسانية (لا التمثيلية). وبالتالى فان هذه العناصر هى اقوى عناصر جذب «الشعور»

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم فور دخوله الصف:

ـ أنتم تعرفون الآن ماهو الصدق وما هو الإيمان على الخشبة. بقى علينا أن نتحقق من توافرهما لدى كل منكم. لهذا سأخصص درس اليوم لاختبار مالدى كل طالب من إحساس بالصدق ومقدرة على الإيمان به.

وكان غوفوركوف أول من دعى إلى صعود الخشبة. وطلب منه أركادى نيكولايفتش أن يقوم بأداء مشهد ما.

وبالطبع احتاج ممثلنا من مدرسة العرض إلى شريكته المعتادة فيليامينوفا. ولقد قاما. حسب العادة ـ بأداء أحد المشاهد التافهة عسيرة الهضم.

واليكم ما قاله أركادى نيكولايفتش لغوفوركوف بعد أن فرغ هو وزميله من أداء المشهد:

ـ إن ماقمت به الآن كان صحيحا ويستحق الأعجاب من وجهة نظرك أنت، وهى وجهة نظر التقنى الماهر الذى لا يهتم سوى بتقنية العرض المسرحى الخارجية.

بيد أنى لم أتعاطف معك لأن ما أبحث عنه فى الفن هو إبداع الطبيعة بذاتها، وبالأحرى الابداع العضوى الطبيعى القادر على أن يبعث فى دور لا روح فيه حياة إنسانية أصيلة. ان صدقك المصطنع يعينك على عرض «الشخصيات والانفعالات» أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات والانفعالات ذاتها. إن الفارق بين فنك وفنى هو الفارق نفسه بين كلمة «يبدو» و «كلمة» «يكون». فما أبتغيه أنا هو الصدق الأصيل. بينما تكتفى أنت بالصدق المحتمل. أنا أتمسك بتحقيق الريمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليك إياها جمهورك من المتفرجين. إنهم لايشكون، وهم ينظرون إليك، فى أنك ستؤدى كل شئ وفق وسيلة أداء جرى الاتفاق عليها بشكل دائم. كما يثقون بمهارتك مثلما يثقون بأن مهارة لاعب الجمباز لن تدعه يفلت من العقلة. إن المتفرج فى فنك هو متفرج وحسب، أما فى فنى فهو شاهد وشريك عفوى فى عملية الإبداع. إنه ينجذب إلى صميم الحياة التى تجرى على الخشبة ويؤمن بها.

وبدلا من أن يجيب غوفوركوف على ماقاله أركادى نيكولايفتش. راح يصرح بلهجة لا تخلو من السم بأن (بوشكين) يتمسك برأى آخر حول الصدق فى الفن يختلف تمام الاختلاف عن رأى تورتسوف. ولقد ساق غوفوركوف للتأكيد على رأيه كلمات الشاعر التى يستشهدون بها دائما فى هذه الحالات.

وظلمات الحقائق الدنيا لهى أحب إلىّ من خدعة تسمو بنا...

ويجيب تورتسوف على ذلك قائلا:

ـ إنى أوافقك... وأوافق (بوشكين) أيضا. ويبرهن على ذلك الكلمات التى سقتها والتى يتحدث فيها الشاعر عن الخدعة التى نؤمن بها. فالخدعة تسمو بنا بفضل هذا الإيمان تحديدا. ترى هل يبقى للخداع هذا التأثير الطيب الذى يسمو بنا لولا هذا الريمان؟ تصور أن يأتى إليك أحدهم فى الأول من نيسان، هذا الوقت الذى اعتاد فيه الناس أن

يخدعوا بعضهم بعضا، فيؤكد لك أن الدولة قد قررت نصب تمثال لك لتكافئك على خدماتك الفنية. فهل تراك تسمو من مثل هذه الخدعة؟

فأجاب غوفوركوف:

ـ أنا لست غبيا ولا أصدق مزحة سخيفة كهذه!

فاصطاده أركادى نيكولايفتش بكلماته قائلا:

ـ فإذن، لكى تسمو من الضرورى أن «تؤمن بمزحة سخيفة». ويؤكد (بوشكين) رأيا مشابها لهذا الرأى تقريبا حينما يقول فى شعره:

وأذرف الدموع غزارا من ابتداع

لا يمكنك ذرف الدموع غزارا من شئ لا تؤمن به. فليحيا الخداع والابتداع مادمنا نؤمن بهما لأنهما، عند ذلك، يسموان بالفنانين والمتفرجين على السواء! ان خداعا من هذا النوع انما يتحول إلى صدق بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون به. ويؤكد هذا تأكيدا قويا على أنه يجب أن يتحول كل شئ إلى صدق أصيل فى حياة الفنان المتخيلة. بيد أنى لا أرى هذا فى أدائك.

ثم أخذ أركادى نيكولايفتش ـ فى النصف الثانى من الحصة ـ يصحح ماقام بأدائه غوفوركوف وفيليامينوفا. ولقد تحقق تورتسوف من أدائهما وفق الافعال الفيزيولوجية الصغيرة،وحقق فيها الصدق والايمان تماما مثلما فعل معى فى أتود «احتراق النقود».

ولكن.. حدث شئ لابد من ذكره لأنه استدعى تعنيفا قويا من تورتسوف لا يعد له شئ فى جزيل إرشاداته. ولقد حدث الأمر على الصورة التالية:

قطع غوفوركوف الدرس فجأة وتوقف عن الاداء ووقف صامتا وقد احتقن وجهه من الغضب والعصبية، وأخذت شفتاه ترتجفان ويداه ترتجفان. ثم شرع يقول بعد أن ظل بعض الوقت يصارع اضطرابه.

ـ لا أستطيع أن أسكت! يجب أن أفصح عن رأيى، فأنا إما أننى لا أفهم شيئا، وعندئذ يجب أن أترك المسرح، أو أن ما يعلموننا إياه هنا، وأرجو المعذرة على ذلك، هو سم يدس لنا ولابد من الاحتجاج ضده.

لقد مضى من السنة نصفها ومازلنا نرغم على تحريك كراسينا من مكان لآخر، ونغلق الأبواب، ونشعل المواقد، ولسوف يطلب منا فى القريب العاجل أن ننكش فى أتوفنا مراعاة

للواقعية بصدقها الفيزيولوجي الصغير والكبير. ولكن تحريك الكراسى على الخشبة لا يخلق فنا بعد. ليس من الصدق فى شئ أن تعرض على المسرح مختلف البشاعات من المذهب الطبيعى. ليذهب إلى الشيطان هذا الصدق الذى يصيب المرء بالغثيان!

ثم ما تكون هذه «الافعال الفيزيولوجية»؟ أرجو المعذرة، فالمسرح ليس سيركا. إن الفعل الفيزيولوجي، سواء تجسد هذا الفعل فى التقاط عقله أو فى القفز على ظهر حصان، هو فعل مهم للغاية فى السيرك وتتوقف عليه حياة البهلوان.

ولكن كبار الكتاب العالميين لا يكتبون روائعهم ليقوم أبطالهم بالتمرين على أفعال فيزيولوجية. بينما نحن نرغم على القيام بهذه التمارين. إننا نختنق.

لا تجعلونا نحنى رؤوسنا إلى الأرض! لا تشدوا أجنحتنا! دعونا نحلق عاليا ونقترن بالخلود والعالمية، بما يوجد فوق الأرض ويحلق فى أجواء الفضاء! إن الفن حر، وهو لهذا يحتاج إلى فضاء رحب لا إلى حقائق صغيرة. انه يحتاج إلى مدى واسع لتحليقه العريض، لا أن يزحف كالحشرات الصغيرة على الارض! نحن نطمح إلى الشئ الجميل الذى يرفع من قدر الإنسان، فلا تسدّوا علينا أقطار السموات!

وقلت فى نفسى: «إن تورتسوف محق فى عدم سماحة لغوفوركوف بالتحليق فوق السحاب فهو لاينجح فى هذا أبدا. ما أغرب ذلك! غوفوركوف زعيم مدرسة العرض فى صفنا لا غيره يريد أن يحلق فى أجواز الفضاء؟! يريد أن يصنع فنا بدلا من القيام بتمارين؟!

وبعد أن فرغ غوفوركوف من كلامه قال له أركادى نيكولايفتش:

ـ يدهشنى احتجاجك أنت بالذات. فلقد كنت أعدّك ـ حتى الآن ـ ممثلا من النوع الذى يمتاز بالتقنية الخارجية. ولقد أظهرت نفسك فى هذا المجال بنجاح. ولكن ها نحن نجد فجأة أن طموحك الحقيقى يتجه نحو أجواز الفضاء، وأنك تريد الاقتران بالخلود والعالمية، وبالأحرى بذلك الشئ الذى لم تظهر فيه تفوقك أبدا.

فأنت لن تحلق بطموحاتك الفنية فى نهاية المطاف الا إلى أحد اثنين: إما إلينا، أى إلى الصالة فتعرض لها نفسك وتقدم ماتقدمه لها بأسلوب العرض، أو إلى الناحية المقابلة من الأضواء الأمامية، أى إلى الخشبة، وبالاحرى إلى الفنانين والفن الذى تخدمه، و «حياة النفس الانسانية» فى الدور الذى تعانيه؟ ويفهم من كلامك أنك تطمح إلى هذا الأخير.

أنى أرحب بذلك! وأهيب بك أن تظهر لنا جوهرك الروحى فتتخلص من طريقة أدائك المحببة مع كل ما يصاحبها من أسلوب رفيع لا يحتاج إليه سوى من أفسد ذوقه من المتفرجين.

لا أجنحة للشرطية المسرحية والكذب. فجسمنا لم يهب القدرة على الطيران. إنه قادر - فى أحسن الحالات - على القفز إلى ارتفاع حوالى متر واحد عن الارض أو أن يقف على الأصابع ويتطاول إلى أعلى.

إن القادر على الطيران هو الخيال والشعور والفكرة، فهى وحدها قد وهبت أجنحة غير مرئية وظلت بلا مادة أو جسد. ولهذا فى استطاعتنا أن نتحدث عنها عندما نحلم «بما فوق الارض» حيث تكمن فيها ذاكرتنا الحية و «حياة نفسنا الإنسانية» ذاتها وحلمنا.

ذلك هو الشئ القادر على النفاذ ليس «إلى الفضاء» وحسب، بل إلى أبعد من ذلك، إلى تلك العوالم التى لما تخلقها الطبيعة بعد، وتحيا فى (فانتازيا) الفنان المبدع اللامحدودة. بيد أن الشعور والفكرة والخيال هى التى لا تحلق عندك إلى أبعد من الصالة التى تستعبدك. ولهذا عليها هى أن تصرخ فى وجههم بالكلمات التى قلتها منذ قليل: «لا تجعلونا نحنى رؤوسنا إلى الأرض! لا تشدوا أجنحتنا! دعونا نحلق عاليا ونقترن بالخلود والعالمية! إن مانحتاج إليه هو الاشياء السامية، لا القوالب التمثيلية البالية!

كان أركادى نيكولايفتش يقلد بغضب ابتذال حماسة غوفوركوف التمثيلية وأسلوبه الخطابى ثم أردف يقول:

- وإذا كانت عاصفة الإلهام لا تتلقف جناحيك ولا تحملك كالاعصار، فأنت أحوج من غيرك إلى خط الأفعال الفيزيولوجية ليكون لك بمثابة الجرى قبل الوثب.

ولكنك تخاف من هذا الخط بما يحمله من صدق وايمان، وتعتقد أن مايهين الفنان هو أن يقوم بتمارين لابد منها للفنانين. لماذا تطلب لنفسك استثناء عن القاعدة؟ فراقصة البالية يتصبب جسدها عرقا وتلهث كل يوم صباحا وهى تقوم بتمارينها الالزامية قبل أن تحلق «على رؤوس أصابعها» أمام الجمهور فى المساء. ويتعين على المغنى أن يجمجم بصوته كل صباح، وأن يمد النغمات، ويطور حجابه الحاجز، ويبحث عن مرانين فى رأسه وأنفه كيما يسكب روحه مساء فى الغناء. إن الفنانين فى مختلف أنواع الفنون لا يستحقون بجهازهم الجسمانى وتمارينهم الفيزيولوجية التى تتطلبها تقنيتهم.

فلماذا تريد أن تستثنى نفسك من ذلك؟ لماذا تحاول أن تفصل بين طبيعتنا الجسمانية والروحية فى الوقت الذى نسعى نحن إلى توطيد العلاقة المباشرة بينهما لكى تؤثر على احداهما عبر الأخرى؟ لا بل إنك تحاول أن تتخلى تماما «بالكلام طبعا» عن نصف طبيعتك الفيزيولوجى. بيد أن الطبيعة قد سخرت منك لأنها لم تعطك ما تفخر به. أى الشعور السامى والمعاناة، وأبقت لك بدلا منهما تقنية تبرز من خلالها أسلوب العرض لديك، ومهارتك الجسمانية.

أنت تتغنى أكثر من غيرك بوسائل الصنعة الخارجية، والحماسة الخطابية التمثيلية، ومختلف القوالب الجامدة المألوفة.

فمن منا أذن أقرب إلى الأشياء السامية. أنت الذى تقف على رؤوس أصابعك وتحلق (بالكلمات) فى السموات بينما تقع فى سلطة الصالة، أم أنا الذى احتاج إلى التقنية الفنية وأفعالها الفيزيولوجية للتعبير، بمساعدة الايمان والصدق، عن المعاناة الإنسانية المعقدة؟ قرر بنفسك: من منا يقف أكثر على الأرض؟ ولزم غوفوركوف الصمت.وبعد فاصل قصير هتف تورتسوف قائلا:

ـ ما أغرب هذا! إن أولئك الذين يعوقون غيرهم فى الحديث عن الأشياء السامية أولئك أقل الناس تمتعا بالمزايا التى تخولهم الحديث عنها، المحرومون من الأجنحة الخفية التى تسمح لصاحبها فى التحليق. هؤلاء يتحدثون عن الفن والإبداع بحماسة زائفة وبصورة مبهمة ومعقدة. أما الفنانون الحقيقيون، فعلى العكس من ذلك، انهم يتحدثون عن فنهم ببساطة ووضوح.

فهل أنت من أولئك الأوائل؟

فكر فى هذا الامر. وفى استطاعتك أيضا أن تكون فنانا رائعا ورجل فن نافع فى الادوار التى تسمح لك طبيعتك بالذات بأدائها.

وجاء دور فيليامينوفا بعد غوفوركوف. ولقد أدهشنى أن تؤدى جميع التمارين البسيطة على نحو لا بأس به، وأن تبررها بطريقتها الخاصة.

ولقد أثنى أركادى نيكولايفتش عليها، ثم اقترح عليها أن تتناول من على المنضدة رمحا مصنوعا من الورق المعجّن، وأن تطعن نفسها به.

وما كادت فيليامينوفا تشم رائحة المأساة حتى رأيناها تفرغ كل مافى جعبتها من وسائل أداء مبتذل و «تمزق الأشواق إربا إربا» على نحو ممجوج للغاية. وما ان اقتربت من ذروة

مشهدها حتى اطلقت، فجأة، قدرا من الصراخ والهستيريا لم نملك حياله سوى الضحك فقال تورتسوف:

ـ عندى عمة تزوجت من أحد النبلاء وبرهنت على أنها «سيدة مجتمع» ممتازة. فقد كانت تطبق «سياستها» الراقية الرفيعة بمهارة من يحافظ على توازنه وهو يسير فوق شفرات حادة، وكانت تخرج منتصرة فى جميع المواقف وآمن الجميع بها. ولكن، هاهى ذى تحاول، ذات مرة، أن تنال حظوة لدى أقارب مرحوم رفيع المقام كانوا يقيمون قداسه فى كنيسة مكتظة بالناس. فاقتربت من التابوت واتخذت وضعية أوبرالية، ثم نظرت إلى وجه الميت، وبعد فاصل صمت مؤثر رفعت صوتها لتلقى على أسماع الجميع خطبة حماسية. فقالت: الوداع، ياصديقى! شكرا لك على كل شيء! «بيد أن إحساسها بالصدق خانها ففترت عزيمتها ولم يؤمن أحد بمصابها. ولقد حدث معك الآن الشيء نفسه تقريبا. فأنت قد نسجت لدورك رسما موشى، وآمنت أنا بصدق ما تفعلين. ولكن عزيمتك فترت فى الأجزاء الدرامية القوية. الظاهر أن إحساسك بالصدق أحادى الجانب، فهو إحساس مرهف فى الكوميديا ومتصدّع فى الدراما. ويتعين عليك، مثلك فى ذلك مثل غوفوركوف، أن تعثرى على مكانك الحقيقى فى المسرح. فمن المسائل المهمة فى فننا أن يهتدى كل ممثل فى الوقت المناسب إلى لون الأدوار الذى يناسبه.

.. .. عام (..) ١٩

تابع أركادى نيكولايئفتش اختبارنا من ناحية احساسنا بالصدق وقدرتنا على الايمان به، وكان نيونتسوف اليوم أول المدعويين إلى هذا الاختبار.

ولقد أدى أتود «احتراق النقود» بالاشتراك معنا ـ مالوليتكوفا وأنا.

وأؤكد بأن فيونتسوف قد عانى النصف الأول من الاتود بصورة فائقة، ولم يسبق له أن جاد فى الأداء كما أجاد اليوم. فقد أدهشنى هذه المرة احساسه بالحدود والمقادير، وأقنعنى مرة اخرى بتوافر موهبة حقيقية لديه.

ولقد أثنى عليه أركادى نيكولايفتش ولكنه أردف يقول:

ـ لماذا بالغت فى تصوير «صدق» ماكنت لأرغب فى مشاهدته على الخشبة أبدا فى أثناء مشهد الموت فأنت كنت تقلص عضلات بطنك، ويصيبك الغثيان، وتتجشأ، وتختلج عضلات وجهك بتعابير مخيفة، ويتشنج جسدك كله...

لقد استسلمت فى هذا الجزء لسلطة المذهب الطبيعى من أجل المذهب الطبيعى نفسه. فكنت بحاجة إلى صدق الموت من أجل صدق الموت نفسه. لقد أثار اهتمامك ذكرياتك البصرية الخارجية الفيزيولوجية عن موت الجسم، ولم تعش بذكرياتك عن «حياة النفس الانسانية» فى لحظاتها الاخيرة.

هذا خطأ.

لقد استخدم (هاوبتمان) أسلوب المذهب الطبيعى فى مسرحيته «هافيل» ولكنه فعل ذلك من أجل تظليل جوهر المسرحية الأساسى وابرازه على نحو أقوى.

فى استطاعتنا قبول مثل هذه الوسيلة. ولكن، لماذا نختار من الحياة الواقعية، دونما ضرورة، ماينبغى رميه فى سلة المهملات؟ ان هذه المهمة وهذا الصدق كلاهما معاديان للفن، وسيكون الانطباع الناجم عنهما كذلك أيضا. فالاشياء الكريهة لا تخلق شيئا جميلا، كما لا يلد الغراب خمامة، ولا ينبت القرّاص ازهارا.

وعلى هذا، فليس كل صدق نعرفه فى الحياة يليق بالمسرح.

فالصدق المسرحى يجب أن يكون صدقا أصيلا من غير صبغة، وفى الوقت نفسه، صدقا خاليا من التفاصيل الحياتية الزائدة. يجب أن يكون صدقا حقيقيا من الناحية الواقعية، وفى الوقت نفسه، صدقا مشوبا بمسحة شاعرية تضفيها عليه الفكرة المبتدعة الخلاقة.

ليكون الصدق واقعيا على الخشبة، ولكنه يجب أن يكون صدقا فنيا يسمو بنا.

وسأل غوفوركوف بلهجة لا تخلو من اللوذعية:

ـ وأين يكمن هذا الصدق الفنى؟

ـ أنا أعرف ما ترمى إليه: أنت تريد الحديث عن موضوعات الفن الرفيعة. وفى استطاعتى القول، مثلا، ان الفارق بين الصدق الفنى والصدق اللافنى هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية. فالاخيرة تصور كل شئ، أما الاولى فلا تصور سوى الشئ الجوهرى. ولا بد من موهبة الفنان للتعبير عن الشئ الجوهرى من خلال اللوحة. وفى استطاعتنا أن نلاحظ بصدد أداء فيونتسوف فى أتود «احتراق النقود» إن المهم بالنسبة للمتفرجين هو أن الأحدب كان يموت، لا أنه قد صاحب هذا الموت ظواهر فيزيولوجية

معينة، ان ابراز هذه الظواهر هو من سمات الصورة الفوتوغرافية الضارة باللوحة الفنية. يمكننا أن نبرز سمة أو سمتين جوهريتين تميزان عملية الموت، لا أن نصور جميع الصفات من هذا النوع باختصار، ان مايجرى هو إبعاد الشئ الجوهرى ــ موت انسان قريب ــ إلى المستوى الثاني، بينما تبرز بوضوح صفات تصيب المتفرج بالغثيان فى الوقت الذى كان عليه أن يبكى.

أنت ترى بأنى أعرف مايقال فى هذه الأحوال. بيد أنى الزم الصمت!! والسبب فى ذلك هو أن شرحى يخلق لدى بعض الناس ممن لا يتصفون بالحزم نوعا من التهدئة. فهم، بعد شرح مقتضب، يعتبرون أنفسهم على معرفة كاملة بما هو فنى فى مجال الابداع. اننى أؤكد بأن هذا النوع من الادراك هو إدراك مضر، لأنه لا يعطينا شيئا، ويشلّ سمة حب الاستطلاع الضرورية للفنان.

وعلى العكس من ذلك، فان إجابتى لك بالنفى القاطع ستثير لديك حب الاستطلاع هنا وتدفعك إلى التيقظ والامعان، وتجعلك تبحث بنفسك عن اجابة للمسألة التى لما تجد حلها بعد.

لهذا السبب أصارحكم القول بأنى لن أتولى مهمة ايجاد صيغة كلامية لتعريف الشئ الفنى. فأنا رجل ممارسة عملية، وفى استطاعتى أن أساعدكم بوساطة الفعل، لا الكلمات، على معرفة الصدق الفنى. أى على الاحساس به. ولكنكم ستضطرون من أجل ذلك إلى التحلى بقدر عظيم من الصبر، فأنا لا أستطيع القيام بهذه المهمة الآ من خلال دورة دراسية كاملة، أو بعبارة أدق، سيتضح لكم ذلك من تلقاء نفسه عندما تفرغون من دراسة «المنهج» كله، وبعد أن تتابعوا طرق نشوء الصدق الانسانى الحياتى البسيط فى أنفسكم، وعملية تشذيب هذا الصدق من الشوائب، وتحوله إلى صدق فنى، ولا يحدث هنا على الفور، بل طوال عملية تكوّن الدور ونموه. إننا إذ نتمثل جوهر الدور، ونضفى عليه شكلا مسرحيا وتعبيرا جميلا مناسبا، ونخلصه من الشوائب نكون قد جعلنا الدور، بمساعدة عقلنا الباطن وخاصيتنا الفنية وما حبتنا به الطبيعة من موهبة وبديهة وذوق، دورا شاعريا، جميلا، منسجما، متسما بالبساطة والوضوح، وقمينا بأن يرفع من قدر مشاهديه، وأن يطهّر نفوسهم. وهذه السمات جميعا تساعد الخلق المسرحى على أن يكون خلقا فنيا، لا مجرد خلق صادق مفعم بالصدق.

لا يسعنا أن نحدد أحاسيسنا المهمة هذه بالشئ الجميل والفنى فى صيغة جافة، فهذه الأحاسيس تتطلب شعورا، وممارسة، وخبرة، وفضولا خاصا، ومضى وقت من الزمن.

وقامت مالوليتكوفا بعد فيونتسوف بأداء أتود «اللقيط» وتلخص هذا الأتود بأن مالوليتكوفا تعود إلى بيتها وتجد طفلا تركه أحدهم على عتبة دارها. ويموت هذا الطفل اللقيط الذى أنهكه الجوع والاهمال بعد قليل على ذراعيها. لقد انتابها فى البداية فرح نادر فى صدقه لعثورها على اللقيط، ثم تقمطه وتقبله وتملّى ناظريها بتأمل ملامح وجهه. ولقد نسيت أنها ازاء قطعة من خشب ملفوفة بغطاء مائدة.

ولكن الطفل الصغير كفّ فجأة عن الاستجابة لمداعباتها. فأخذت مالوليتكوفا تتمعن فى وجهه طويلا، محاولة أن تفهم سبب هذا السكون المفاجيء علي نحو أفضل. ولقد كانت تعابير وجهها تتبدل فى أثناء ذلك، فكانت مالوليتكوفا تصبح أكثر تركيزا كلما ازداد انعكاس تعابير الدهشة والرعب علي وجهها. ثم وضعت المولود على الأريكة بحذر وأخذت تتراجع مبتعدة عنه، وما أن أصبحت علي مسافة معينة منه حتي تجمدت في حيرة مفجعة. ولقد كان ما فعلته مفعما بالصدق والإيمان والعفوية والشباب والجاذبية والأنوثة والذوق والطابع الدرامى الأصيل. فما أجمل أن تضع على التضاد موت المولود الجديد مع تعطشها هي الفتاة اليافعة إلي الحياة! وكم أبدت من إحساس مرهف فى لقائها الأول بالموت، هى الكائن الفتى المليء بالحياة، الذى ينظر للمرة الأولى إلى المكان الذى لم يعد للحياة فيه وجود!:

وعندما توارت مالوليتكوفا خلف الكواليس هتف تورتسوف مستثارا:

ـ هذا هو الصدق الفنى! انك تؤمن فيه بكل شئ لأنه قد جرت معايشته، واستمد حياته من الحياة الاصيلة ذاتها طبعا لم يؤخذ كل شئ دون تمييز، بل جرى اختيار القدر المطلوب دون زيادة أو نقصان. فى استطاعة مالوليتكوفا أن تلاحظ الشئ الجميل وأن تراه وهى تتمتع بالقدرة على الإحساس بالحدود والمقادير.

وأستفهم بعض الحسّاد قائلين:

ـ ومن أين هذا الكمال لطالبة مبتدئة تعوزها التجربة؟

ـ من موهبتها الطبيعية، وإحساسها القوى بالصدق بصورة رئيسية. فما هو مرهف وصادق لابد وأن يكون فنا رفيعا. وليس ثمة أجمل من الصدق الطبيعى الذى لم تنله يد التشويه والتزويق!

وفى نهاية الدرس قال لنا أركادى نيكولايفتش:

ـ الظاهر أنى قلت لكم كل ما يمكن قوله عن الإحساس بالصدق، وعن الكذب والايمان على الخشبة. وسيحين الوقت الذى ستفكرون فيه بكيفية تطوير هذه الموهبة الطبيعية المهمة وضبطها. ويلوح لى أن الفرص والذرائع للقيام بهذا العمل كثيرة، فالإحساس بالصدق والإيمان يلازمنا فى كل خطوة، وفى كل مرحلة من مراحل الابداع، سواء خلال عملنا فى المنزل، أو على الخشبة، أو فى أثناء العرض. يجب أن ينفذ الإحساس بالصدق إلى كل ما يفعله الممثل ومايراه المتفرج فلا يجرى شئ دون مصادقة هذا الإحساس عليه.

يجب أن يدقق كل تمرين مهما صغر، وسواء ارتبط بخط الفعل الداخلى والخارجى، بوساطة إحساسنا بالصدق وأن يصادق هذا الاحساس عليه.

ويتضح مما قيل أننا لتطويره نحتاج إلى كل لحظة من لحظات عملنا سواء فى المدرسة، أو على الخشبة، أو فى البيت.

والمهم هو أن يتجه كل مانفعله فى هذا الصدد إلى منفعتنا وليس إلى ضررنا، وأن يساعد فى تطوير الإحساس بالصدق نفسه، لا إلى توطيد الكذب والزيف والتكلف.

وهذه لمهمة شاقة لأن الكذب والزيف أسهل بكثير من القول والفعل على الخشبة بصورة صادقة.

ويحتاج ذلك إلى أن يبذل المعلمون مزيداً من الانتباه والمراقبة المستمرة، كيما ينمو الإحساس بالصدق، ويتوطد فى الطالب بصورة صحيحة.

لهذا تجنبوا محاولة القيام بما هو فوق طاقتكم، أو ما يتعارض مع طبيعتكم، ويناقض المنطق والعقل السليم. إذ ينجم عن ذلك كله تصدع وقسر وزيف وكذب. وكلما كثر السماح لمثل هذه الأمور بالحدوث على الخشبة ضعف إحساسكم بالصدق الذى يتصدع بغير الصدق ويفسد.

تجنبوا عادة التزييف والكذب على الخشبة، ولا تدعوا بذورها الطالحة تضرب جذورها فيكم. يجب أن تقتلعوها دونما هوادة، وإلا فإن نباتها سوف يتكاثف ويتطاول ويطغى على براعم الصدق الضرورية والثمينة فى داخلكم.

٩ـ الذاكرة الانفعالية

.. .. عام (..) ١٩

ابتدأت الحصة بأن اقترح علينا تورتسوف العودة إلى أتودى المجنون واشعال الموقد اللذين لم نقم بأدائهما منذ وقت طويل. ولقد لاقى هذا الأقتراح ترحيبا كبيرا من الطلاب لأنهم بدأوا يتوقون للعمل فى أداء الأتودات، بالإضافة إلى أنه من بواعث السرور لديك أن تقوم بأداء ما أنت واثق منه وحظى بالنجاح.

ولقد قمنا بأداء المشهد بحيوية متزايدة وليس فى ذلك مايدعو إلى العجب، فكل منا كان يعرف ماذا ينبغى له أن يفعل، وكيف يفعل، لا بل بلغت ثقتنا بأنفسنا حدا جعلتنا نبالغ فى هذه الثقة. وكما فعلنا سابقا تقاذفنا فى أرجاء الغرفة عندما أصيب فيونتسوف بالذعر.

بيد أن ذعر فيونتسوف اليوم لم يكن مفاجئا لنا، ولقد كان لدى كل منا متسع من الوقت للتأهب وتحديد الجهة التى سيهرب اليها. وبفضل ذلك جاء اندفاعنا الشامل أدق وأكثر اتقاناً. وبالتالى، أقوى بمراحل مما كان عليه سابقا. لابل اننا صرخنا بملء حناجرنا.

أما أنا فقد وجدت نفسى، كما فى المرات السابقة، تحت المنضدة، ولكنى اختطفت هذه المرة (ألبوم) صور كبير لأنى لم أعثر على منفضة السجائر. ويمكن قول الشئ نفسه بصدد الآخرين أيضا، وعلى سبيل المثال اصطدمت فيليامينوفا فى المرة السابقة بديمكوفا فسقطت من يدها وسادة بطريق المصادفة. ولم يحدث الاصطدام اليوم، ومع ذلك أسقطت الوسادة لتضطر إلى رفعها كما فعلت فى المرة السابقة.

ولقد استولى علينا الذهول عندما قال لنا كل من تورتسوف ورحمانوف إن أداءنا سابقا كان يتسم بالعفوية والاخلاص والنضارة والصدق، بينما ظهر اليوم مزيفا وخاليا من الصدق ومصطنعا. ولقد أسقط في يدنا ازاء هذا النقد الذى لم تكن نتوقعه.

وقال الطلاب:

ـ بيد أننا كنا نشعر ونعانى!

فأجاب تورتسوف:

ـ لابد للمرء أن يشعر بشئ ما، أو يعانى شيئا ما، فى كل لحظة من لحظات حياته، والا كان فى عداد الموتى. فهؤلاء وحدهم الذين لا يشعرون بشئ. المسألة كلها تكمن فى ماهية ما «تشعرون » به وتجرى «معاناته» الآن فى لحظة الإبداع على الخشبة.

فلنحاول أن نحلل ماقمتم به اليوم لدى إعادة الأتود ومقارنة ذلك بأدائكم له فى الماضى.

مما لاريب فيه أنه تم الحفاظ على جميع التشكيلات الحركية، والانتقالات، والأفعال الخارجية وترابطها، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين المجموعات بدقة مدهشة. ويكفى للاقتناع بذلك أن تنظروا إلى هذا الأثاث المتكدس الذى تربستم به الباب. إذ يمكن الاعتقاد بأنكم التقطتم صورة فوتوغرافية للمشهد، أو ترسم مخططا لتوزيع الأشياء فيه، ثم أقمتم المتراس من جديد وفق هذا المخطط.

وعلى هذا، فقد أعدتم أداء الناحية الخارجية الوقائعية من الأتود بصورة دقيقة جديرة بالإعجاب وتشهد على تمتعكم بمقدرة قوية على تذكر التشكيلات الحركية والمجموعات والأفعال الفيزيولوجية والحركة والانتقالات الخ هكذا جرت الأمور من ناحيتها الخارجية، ولكن هل تحتل كيفية وقوفكم وتجمعكم أهمية كبيرة ياترى؟ فأنا بوصفى متفرجا أجد متعة أكبر عندما أعرض بماذا تشعرون وكيف يجرى فعلكم فى داخل أنفسكم. إذ أن معاناتنا الخاصة التى نستمدها من الواقع وننقلها إلى أدوارنا هى التى تضفى الحياة على هذه الأدوار. وأنتم لم تقدموا لى هذه المشاعر على وجه التحديد.

أما الأفعال الخارجية والتشكيلات الحركية والمجموعات فتبقى شكلية وجافة وغير ضرورية لنا على الخشبة إذا لم يتم تبريرها من الداخل. وهنا، تحديدا، يكمن الاختلاف بين أداء الأتود فى الماضى وأدائكم له اليوم.

فعندما سقت إليكم، فى المرة الأولى، افتراض جنون زائر غير منتظر، انصرفتم جميعا، وبلا استثناء إلى تركيز الانتباه وإمعان التفكير فى مسألة إنقاذ أنفسكم. ولقد قدرتم جميعا الظروف الناشئة، وبعد ذلك فقد شرعتم فى تنفيذ الفعل، وكانت تلك معالجة سليمة من الناحية وبالأحرى كانت معاناة حقيقية وتجسيدا حقيقيا لهذه المعاناة.

أما اليوم فقد حدث العكس، إذ بلغت بكم الفرحة بالعودة إلى أداء مشهدكم المفضل حدا جعلكم تقبلون على نسخ الأفعال الخارجية المعروفة لكم من المرة السابقة، مباشرة وبلا تردد ودون إجراء أى تقويم للظروف المقترحة. هذا خطأ، فأنتم كان يخيم عليكم، فى المرة الأولى، صمت مطبق كصمت القبور، أما اليوم فقد اشتعل فيكم المرح والحماسة وهرعتم جميعا تعدون لكل شئ عدته: فيليامينوفا تعد الوسائد، وفيوتتسوف تعد غطاء المصباح، ونازفانوف تعد (ألبوم) الصور بدلا من منفضة السجائر.

وقلت مبينا السبب:

ـ لقد نسى الرجل المسؤول عن قطع الأكسسوار إحضارها.

فقال أركادى نيكولايفتش ساخرا:

ـ وهل كنت قد أعددتها سلفا فى المرة الاولى؟ هل كنت تعرف أن فيونتسوف سيصرخ ويلقى الذعر فى أنفسكم؟ غريب! كيف أمكنك اليوم التنبؤ بحاجتك إلى (ألبوم) صور؟! الظاهر أنه كان يجب أن تقع يدك عليه مصادفة، بيد أن هذه المصادفة وغيرها من المصادفات لم تتكرر اليوم للأسف! ثم هناك تفصيل آخر: فى المرة الأولى كانت أبصاركم شاخصة طوال الوقت ودون انقطاع بالباب الذى كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه. أما اليوم فكان الذى يشغلكم ليس هو، بل نحن المتفرجين: إيفان بلاتونوفيتش وأنا. فقد كنتم تتوقون إلى معرفة ما سيخلفه أداؤكم من أثر فى نفوسنا. وبدلا من الاختباء خوفا من المجنون كنتم تستعرضون مهارتكم أمامنا. فاذا كان فعلكم فى المرة الاولى يصدر عن مشاعركم الداخلية، وحدسكم، وخبرتكم الحياتية، فانكم اليوم قد سرتم فى الدرب المعبد بطريقة عمياء تكاد تكون آلية. لقد قمتم بتكرار تدريبكم الأول الذى نجحتم فيه، ولم تحاولوا خلق حياة جديدة أصيلة فى يومكم الحاضر أنتم لم تستمدوا مادتكم من ذكرياتكم الحياتية، بل من ذكرياتكم المسرحية التمثيلية كما أن ما تولد فى المرة الأولى فى أنفسكم وتجلى فى أفعالكم بصورة طبيعية تلقائية انتفخ اليوم وتضخم على نحو

مصطنع بغية التأثير على المشاهدين. وباختصار، أن ما حدث لكم حدث لشاب جاء ذات يوم يسأل فاسيلى فاسيليفيتش ساموبلون عما إذا كان يمكنه أن يصبح ممثلا.

فاقترح عليه الفنان الشهير قائلا: «اخرج من هنا ثم أدخل من جديد وقل ماقلته لى الآن».

وأعاد الشاب دخوله الأول بصورة خارجية، ولم يتمكن من استرجاع المعاناة التى اختلجت فى نفسه من قبل. إنه لم يبرر أفعاله الخارجية ولم يبعث فيها الحياة من الداخل.

ولكن لا ينبغى أن يربككم أننى قارنت بينكم وبين هذا الشاب ولا إخفاقكم اليوم فى أداء الأتود لأن ذلك كله هو من طبيعة الأشياء. وسأشرح لكم السبب: تكمن المسألة فى أنه ليس نادرا ماتكون المفاجأة وجدّة الموضوع الإبداعى من أقوى منبهات الإبداع. وقد كانت هذه المفاجأة متوافرة عند أدائكم الأتود فى المرة الأولى، فلقد استثاركم افتراض فكرة تواجد رجل مجنون خلف الباب استثارة حقيقية. أما اليوم فقد اختفت المفاجأة لأن كل شئ أمسى معروفا ومفهوما وواضحا بما فى ذلك الشكل الخارجى الذى سيتخذه أفعالكم. فهل يستحق الأمر، والحالة هذه، إلى تدبّر الوضع والاضطلاع بالتجربة الحياتية والمشاعر المعاشة فى الواقع الحقيقى مرة أخرى؟ ما الداعى إلى هذا العمل مادام قد تم خلق كل شئ ولاقى استحسانا منا؟ إن وجود شكل خارجى جاهز يغرى الممثل! فليس مما يدعو إلى الدهشة أن تشعروا أنتم أيضا الذين تقومون بأولى خطواتكم على الخشبة بوطأة هذا الاغراء. ولقد برهنتم. فى أثناء ذلك، على توافر ذاكرة قوية لديكم فيما يخص بتذكر الافعال الفيزيولوجية، بينما لم تظهر لديكم ذاكرة المشاعر.

وسألت مستوضحا:

ذاكرة المشاعر؟

ـ نعم، أو بالاحرى الذاكرة الانفعالية. فلقد كنا نطلق عليها سابقا ـ حسب ريبو ـ اسم «الذاكرة التأثرية» ، بيد أن هذا المصطلح قد رفض فى الوقت الحاضر ولم يستبدل مصطلح جديد. لهذا اتفقنا حاليا أن نسمى ذاكرة المشاعر بالذاكرة الانفعالية.

وطلبنا أن يشرح لنا بصورة أفضل معنى هذا التعبير فقال:

ـ ستفهمون هذا المعنى من المثال الذى جاء به (ريبو) نفسه.

قذف المدّ باثنين من الرحالة إلى صخرة فى البحر. وبعد نجاتهما قص كل منهما انطباعاته. أما أحدهما فقد تذكر كل فعل قام به: كيف ذهب وإلى أين ولماذا. وتذكر أين كان يهبط، وكيف كان يخطو، وأين كان يقفز. أما الرجل الآخر فتكاد ذاكرته لاتعى شيئا من هذه الأمور، ولم يتذكر سوى المشاعر التى اعتملت فى داخله حينئذ: فقد اجتاحته الغبطة فى البداية، ثم أخذ يساوره شئ من التوجس والقلق ثم أخذ يتنازعه الشك والأمل. إلى أن أصيب أخيرا بحالة من الهلع.

تلك هى المشاعر التى احتفظت بها ذاكرته الانفعالية.

ولو عادت إليكم، مثلما عادت إلى الرحالة الثانى، المشاعر التى عشتموها فى المرة السابقة بمجرد التفكير باتود المجنون وبدأتم تعيشون بها، وتقومون بالأفعال بصورة جديدة، تكون فيها هذه الأفعال أيضا أصيلة ومثمرة وهادفة، لو حدث هذا كله بصورة تلقائية، لا ارادية، لقلت عندئذ انكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال من الطراز الأول.

ولكن هذه الظاهرة لا تتحقق ـ للأسف ـ إلا فى القليل النادر. ولذلك سأخفض ما أطلبه منكم فأقول: لو أنكم شرعتم فى أداء الأتود مهتدين بالتشكيلات الحركية الخارجية فقط، ثم ذكرتكم هذه التشكيلات بمشاعركم المعاشة فاستسلمتم لهذه الذكريات الانفعالية وتابعتم أداء الأتود تحت إشرافها، لقلت، عندئذ، أنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية جيدة، وإن لم تكن استثنائية أو خارقة للعادة.

وأنا على استعداد لمزيد من التنازل فيما أطلبه منكم فأفترض أنكم شرعتم فى أداء الاتود بصورة خارجية شكلية، وأن التشكيلات الحركية والأفعال الفيزيولوجية المعروفة لم تبعث الحياة فى المشاعر المرتبطة بها، لا بل لم تظهر الحاجة أيضا إلى تقويم الظروف المقترحة الناشئة التى يجب أن يجرى فيها الفعل كما فى المرة السابقة. عندئذ، وفى جميع هذه الحالات فى استطاعتكم أن تلجأوا إلى التقنية السيكولوجية، أى إلى إدخال كلمة «لو» وظروف مقترحة جديدة، ثم إعادة تقويم هذه الظروف تقويما جديدا، وإيقاظ الانتباه النائم، ثم الخيال، والإحساس بالصدق، والايمان، والأفكار، ثم بعث الحياة عبر هذا كله فى الشعور الخامد.

فإذا استطعتم تحقيق هذا كله كنت على استعداد للاعتراف بتوافر ذاكرة انفعالية لديكم.

يبد أنكم اليوم لم تثبتوا قدرتكم على اتباع أى من الإمكانيات التى أشرت اليها. فأنتم اليوم، مثل الرحالة الأول، أعدتم بدقة غير عادية الأفعال الخارجية وحسب، دون أن تبعثوا فيها الدفء بمعاناتكم الداخلية. لقد أبديتم اليوم اهتمامكم بالنتائج وحدها، وهذا ما يدفعنى إلى القول بأنكم لم تظهروا ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية.

وهتفت يائسا:

ـ هذا يعنى أنها غير موجودة عندنا.

وأجاب أركادى نيكولايفتش بهدوء:

ـ كلا. ليس هذا ما يجب أن تستخلصه من كلامى. ولكننا سنتتحق من ذلك فى الدرس القادم.

.. .. عام (..) ١٩

بدأت حصة اليوم باختبار ذاكرتى الانفعالية. قال لى أركادى نيكولايفتش:

ـ هل تذكر أنك حدثتنى فى ردهة الممثلين عن الانطباع الكبير الذى خلفه فى نفسك (موسكفين) عندما مر ببلدة فى أثناء قيامه بجولة مسرحية؟ فهل يعقل أنك مازلت تذكر الآن ماقدمه من عروض بوضوح يجعلك مجرد التفكير بها تستعيد تلك الموجة العارمة من الغبطة التى اجتاحتك آنذاك منذ خمس أو ست سنوات؟

ـ ربما لا تتكرر بتلك القوة، ولكن هذه الذكريات مازالت تهزنى بقوة.

ـ وهل هى من القوة بحيث تجعل قلبك يخفق بشدة وأنت تفكر بتلك الانطباعات؟

ـ ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا.

ـ وما الذى نشعر به من الناحية الروحية أو الفيزيولوجية عندما تستيقظ ذاكرتك تلك الطريقة المأساوية التى مات بها صديقك الذى حدثتنى عنه عندئذ فى الردهة؟

ـ إنى أتجنب هذه الذكريات الثقيلة لأنها حتى الآن تترك فى نفسى أثرا مقبضا.

ـ إن هذه الذاكرة التى تساعدك على تكرار جميع المشاعر المعروفة التى عشتها واعتملت فى داخلك لدى مشاهدتك عروض (موسكفين) أو عند وفاة صديقك هى الذاكرة الانفعالية. وكما تنبعث فى ذاكرتك البصرية أمام بصرك الداخلى صورة شئ ما أو شخص ما أو منظر طبيعى عفا عليه النسيان، كذلك تنتعش فى ذاكرتك الانفعالية

المشاعر التي خالجتك من قبل. فهي تبدو أنها قد عفا عليها النسيان، ولكن تكفي إشارة ما أو فكرة أو صورة معروفة حتى تستولي عليك المعاناة من جديد بصورة مفاجئة.

وقد تعود تلك المعاناة أحيانا قوية كما كانت في الماضي، وقد تعود أضعف مما كانت عليه، أو أقوى في أحيان أخرى. كما قد تنبعث معاناة شبيهة بتلك التي كانت سابقا، أو تعود في شكل يختلف بعض الشيء.

وما دام وجهك يشحب وتتضرج وجناتك عندما تتذكر ما عانيت، وما دمت تخشى أن تفكر بمصاب ألم بك منذ مدة طويلة، فهذا يعني أنك تتمتع بمقدرة على تذكر المشاعر، أي أنك تضطلع بذاكرة انفعالية. ولكن ليست من التطور ما يجعلها قادرة على النضال بصفة مستقلة ضد المصاعب التي تخلقها ظروف الإبداع العلاني.

وتوجه تورتسوف نحو شوستوف قائلا:

ـ والآن، قل لي، هل تحب رائحة سوسن الوادي؟

فأجاب باشا:

ـ أحبه.

ـ وطعم الخردل؟

ـ لا أحبه وحده. ولكني أحبه مع لحم البقر.

ـ وهل تحب أن تمسح بيدك على شعر قطة كثيف، أو تلمس لبلابا شجريا جيدا.

ـ نعم.

ـ وهل تتذكر هذه الأحاسيس جيدا؟

ـ أذكر.

ـ وهل تحب الموسيقا؟

ـ أحبها.

ـ وهل لديك ألحان مفضلة؟

ـ طبعا.

ـ اذكربعضها على سبيل المثال.

ـ كثير من رومانسيات تشايكوفسكي وكريغ وموسورغسكي.

ـ وهل تتذكرها؟

ـ نعم. لدى حاسة سمع لا بأس بها.

وأضاف تورتسوف قائلا:

ـ حاسة سمع وذاكرة سمعية! ويبدو لى أنك تحب الرسم أيضا؟

ـ كثيرا.

ـ وهل لديك لوحات مفضلة؟

ـ نعم.

ـ وهل تتذكرها أيضا؟

ـ أتذكرها جيدا.

ـ وهل تحب الطبيعة؟

ـ ومن لا يحبها؟

ـ وهل تتذكر جيدا المظاهر الخارجية: ترتيب الغرف وشكل الأدوات؟

ـ أتذكر.

ـ وهل تتذكر الوجوه أيضا؟

ـ نعم. وأخص منها تلك التى تترك فى نفسى انطباعا.

ـ وجه من تتذكر على سبيل المثال؟

ـ وجه كاتشالوف. لقد رأيته عن قرب وترك فى نفسى أثرا كبيرا.

ـ وهذا يعنى أنك تتمتع بذاكرة بصرية أيضا.

هذا كله هو أحاسيس مكررة أيضا، ولكن ذاكرة الحواس الخمس هى التى تستدعى هذه الأحاسيس فهى لا تتبع المعاناة التى توحى بها الذاكرة الانفعالية وتتميز عنها.

ومع ذلك سأتكلم أحيانا عن الحواس الخمس بصورة متوازية مع الذاكرة الانفعالية، وهذا يجنبنا بعض الصعوبات.

هل هى ضرورية مقدرتنا على تذكر ما تقدمه لنا حواسنا الخمس من أحاسيس، وإلى أى حد هى ضرورية للفنانين على الخشبة؟

للإجابة على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على انفراد.

فحاسة الإبصار هى أقوى الحواس استجابة لدى تقبل الانطباعات.

وحاسة السمع مرهفة جدا أيضا.

وهذا هو السبب فى أن التأثير على مشاعرنا يتم بسهولة عن طريق عيوننا وآذاننا.

من المعروف أن البصر الداخلى يكون لدى بعض الرسامين من الوضوح مايجعلهم قادرين على رسم وجوه أشخاص لا يقفون أمامهم.

كما أن السمع الداخلى يصل لدى بعض الموسيقيين حدا من الكمال يجعلهم قادرين على أن يستمعوا فى أذهانهم إلى سيمفونية كاملة بعد استماعهم إليها منذ قليل، وأن يتذكروا تفاصيل العزف وخروجها الطفيف عن الوحدة. وفنانو الخشبة أيضا يتمتعون على غرار الرسامين والموسيقيين بذاكرة بصرية واخرى سمعية يستطيعون بفضلها أن يطيعوا فى داخلهم ذكرياتهم عن الصور البصرية والسمعية وأن يتعشوها سواء كان ذلك وجه شخص، أو تعابير وجهه، أو خطوط جسمه، أو مشيته، أو عاداته الملازمة، أو حركاته. أو صوته، أو مختلف نبرات الصوت الممكنة التى نلتقيها فى حياة الناس، أو ملابس هؤلاء الناس وتفاصيل البيئة التى يعيشون فيها، أو الطبيعة والمناظر الطبيعية الخ. زد على ذلك فى استطاعة الإنسان، لاسيما الإنسان الفنان، أن يتذكر، بالإضافة إلى ما يراه ويسمعه فى الحياة الواقعية، ما خلقه فى خياله بصورة غير مرئية وغير مسموعة. ويحب الفنانون من النوع البصرى أن يروا ما يراد منهم فعله. ومن ثم تستجيب مشاعرهم إلى ما يراد منهم بسهولة. أما الفنانون من النوع السمعى، فعلى العكس من ذلك، يفضلون أن يسمعوا بسرعة رنة صوت الشخص الذى يصوررونه وطريقة كلامه ولهجته. فالدافع الأول لاستثارة عملية الشعور لديهم ينبع من الذكريات السمعية.

وسأل مبديا اهتمامى:

ـ وماذا عن بقية الحواس الخمس الأخرى؟ هل يحدث أن نحتاج إليها على الخشبة؟

ـ طبعا.

ـ مادامت ضرورية فمن أجل ماذا؟ وكيف نستخدمها فى الإبداع المسرحى؟

فأجاب أركادى نيكولايفتش:

- تصوروا أنكم تؤدون مشهد البداية من الفصل الثالث فى مسرحية «إيفانوف» لتشيخوف، أو أن أحدكم سيقوم بأداء دور الفارس (دى ربافرات) فى مسرحية غولدونى «صاحبة الفندق»، حيث يتعين عليه أن يصل إلى درجة الانتشاء من اليخنة المصنوعة من الورق المعجن والتى أعدتها له (ميراند ولينا) بما عرف عنها من مهارة خارقة للعادة فى الطهى. عليك أن تؤدى هذا المشهد بحيث يسيل لعابك ولعاب جميع المتفرجين، ولكى يتم ذلك لابد أن يكون لديك فى لحظة الأداء ذاتها تصور ولو تقريبى، إن لم يكن عن طعم اليخنة الحقيقى، فعن طعام شهى آخر. والا ستضطر إلى التكلف فى الاداء، ولن تحس بتلك الاستجابة التى يتركها تذوق طعام شهى.

- وحساسة اللمس؟ فى أية مسرحية يمكن أن نحتاج إليها؟

- فى مسرحية «أوديب» مثلا. فى المشهد الذى يتحس فيه (أوديب) أبناءه وعيونه مفقودة. إنكم فى حالة (أوديب) هذه ستكونون فى أمس الحاجة إلى حاسة لمس قوية متطورة. وصرح غوفوركوف قائلا:

- أرجو المعذرة، إن الممثل الجيد قادر على أن يعبر عن ذلك كله بفضل التقنية وحدها دون أن يثير شعوره.

لا تؤمنوا بمثل هذه المزاعم التى تنم عن غطرسة أصحابها. إننا لانستطيع مقارنة أكمل التقنيات التمثيلية بفن الطبيعة المرهف الذى لا يضاهيه أى فن، ويسمو فوق إدراك الذهن البشرى. لقد رأيت فى حياتى الكثير من مشاهير الممثلين، والتقنيين البارعين من جميع المدارس والقوميات، وأؤكد لكم إنه لم يكن بينهم من استطاع بلوغ تلك الذرى التى تصل إليها بصورة لاواعية البديهة الفنية الأصيلة التى تعمل بهدى الطبيعة ذاتها. ولا ينبغى أن ننسى أنه لا يمكن التحكم بكثير من الجوانب المهمة فى طبيعتنا المعقدة تحكما واعيا، إن الطبيعة هى القادرة الوحيدة على التحكم بهذه الجوانب المستعصية، بعيدا عن عون الطبيعة هذا، لن يكون فى استطاعتنا الاضطلاع بجهاز المعاناة والتجسيد لدينا إلا بصورة جزئية غير كاملة.

وبالرغم من أن ذاكـــرات حـــواس الذوق واللمس والشم لا تضطلع إلا بقليل من التطبيقات العملية فى فننا، الا أنها تحتل أحيانا أهمية كبيرة، ويكون دورها فى هذه الحالات دورا مساعدا إضافيا.

وسألت مستقصيا:

ـ فيم يتلخص هذا الدور؟

ـ لكى أشرح ذلك سأروى لكم هذه الحادثة التى وقعت أمامى منذ مدة قريبة: كان شابان ثملان يرددان لحن رقصة «بولكا» مبتذل سمعاه فى مكان ما، ولا يستطيعان تذكر هذا المكان الآن.

فكان أحدهما يقول وهو يحاول تذكر ذلك بصعوبة: «لقد سمعناه... أين سمعناه؟... كنا نجلس آنذاك قرب دعامة أو عمود.

واحتدم الآخر قائلا:

ـ وما شأن العمود هنا؟

وراح الشاب الثمل الأول يعتصر ذاكرته البصرية:

ـ أنت كنت تجلس إلى اليسار، أما إلى اليمين... من كان يجلس إلى اليمين؟

ـ مامن أحد كان يجلس، ولم يكن ثمة أعمدة. أما وأننا كنا نأكل الكراكى على الطريقة اليهودية فهذا أمر لا ريب فيه.

وقال الأول بشئ من الإيحاء:

ـ ولقد كانت تفوح منها رائحة عطر كريهة، تشبه رائحة ماء الزهر.

فقال الثانى مؤكدا:

ـ نعم، نعم. رائحة عطر وكراكى على الطريقة اليهودية. ولقد خلق هذا عندى مزاجا كريها لا أنساه.

ولقد ساعدتهما هذه الانطباعات على تذكر سيدة كانت تجلس معهما وتأكل سرطانات نهرية.

بعد ذلك ارتسمت فى مخيلتهما المائدة والأدوات التى كانت عليها، والعمود الذى تبين أنهما فعلا كانا يجلسان بقربه.

وهنا على هذه الحال وإذا بأحد الشابين الثملين يغنى احدى الترانيم التى تعزف على الكمان، ويعرض كيف كان الموسيقىّ يعزفها. لا بل تذكرا أيضا قائد الجوقة نفسه.

وهكذا كانت ينقش فى الذاكرة بالتدريج ما طبعته حواس الذوق والشم واللمس، ومن خلال ذلك كان يجرى تذكر الانطباعات السمعية والبصرية التى تركتها تلك الأمسية فى أنفسهما.

وأخيرا يذكر أحد الشابين الثملين بعض ايقاعات (البولكا) المبتذلة، وأضاف الآخر بدوره بعض الايقاعات الاخرى. ثم بدأ معا فى ترديد اللحن الذى انبعث فى ذاكرتهما، وراحا يقودانه على غرار قائد الجوقة.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد استيقظت ذاكرتهما إهانة كانت قد وجهت إليهما، هما على هذه الحالة من السكر فشرعا يتجادلان بحماسة انتهت بهما إلى الخصام مرة اخرى.

ويوضح هذا المثال العلاقة الوطيدة التى تحكم حواسنا الخمس وفعلها المتبادل، كما توضح تأثير هذه الحواس على ذاكرتنا الإنفعالية. وهكذا، أنتم ترون أن الفنان يحتاج إلى هذه الاخيرة بالإضافة إلى ذاكرات حواسنا الخمس جميعا.

.. .. عام (..) ١٩

توقفت دروس تورتسوف مؤقتا بسبب سفره من موسكو فى جولة مسرحية. ولقد اضطرنا هذا إلى قصر الاهتمام حاليا «بالمران والتدريب المتواصل»، والرقصات، والجمباز، والمبارزة، وتهذيب الصوت (الغناء)، وتقويم النطق، وبمواد أخرى علمية. ومع توقف دروس تورتسوف مؤقتا توقفت أنا أيضاعن التسجيل فى دفتر المذكرات.

بيد أن أحداثا وقعت لى فى الأيام الأخيرة جعلتنى أدرك بعض الأمور المهمة جدا المتعلقة بفننا، وبموضوع الذاكرة الانفعالية على وجه الخصوص. واليكم ماحدث:

كنت منذ وقت قريب عائداً إلى البيت بصحبة شوستوف. ولقد سدّ علينا الطريق فى شارع (أربات) جمع غفير من الناس. ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التى تقع فى الشارع فقد شققت لنفسى طريقا إلى مقدمة الحشد، وهناك وجدت نفسى أمام منظر رهيب: فقد تمددت جثة شحاذ عجوز وسط بركة كبيرة من الدم، وقد تحطم فكه، وقطعت كلتا ذراعيه، وانفصل عن إحدى قدميه نصف شكلها. وكان وجه الميت رهيبا: فقد انزلق فكه السفلى المحطم بأسنانه العجوز النخرة من فمه وبرز متقدما شاربه الملطخ بالدماء. كما استقرت كلتا ذراعيه بعيدا عن الجسد، وبدت كأنها استطالت وامتدت إلى أمام راجية

الرحمة، بينما برزت اصبع من أصابع إحدى كفيه إلى أعلى وكأنها تهدد أحدا ما. ولقد استقر بوز جزمته مع العظام واللحم على انفراد أيضا. أما عربة (الترام) التى كانت تجثم على الضحية فبدت هائلة ومرعبة. فقد كشرت عن أنيابها فى وجه الميت كما يكشر الوحش وراحت تفح وتئز. بينما أخذ سائق العربة يصلّح شيئا ما فى الآلة ليبين للناس ما فيها من خلل وليبرهن عن براءته. ولقد انحنى فوق الجثة شخص أخذ يتفحص وجه الميت ثم دسّ فى أنفه منديلا قذرا. كما كان بعض الصبية بالقرب من مكان الجثة يتلهون بالماء والدم. فقد أعجبهم أن يندمج جدول صغير من الماء الناتج عن ذوبان الثلج مع جدول صغير آخر من الدم الأحمر، مكونا بذلك تيارا جديدا وردى اللون. وكان ثمة امرأة تبكى، أما الآخرون فكانوا يتطلعون بفضول أو برعب أو بقرف، وينتظرون قدوم الشرطة أو الأطباء أو عربة الأسعاف الخ.

ولقد تركت هذه اللوحة الواقعية ـ الطبيعة فى نفسى انطباعا فظيعا مذهلا، ودخلت فى تضاد صارخ مع ذلك اليوم المشمش وسمائه الزرقاء الساطعة المرحة التى لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة.

وابتعدت عن مكان الكارثة منقبض النفس، ولم أستطع التخلص من ذلك الانطباع الفظيع مدة طويلة. ولقد لا زمتنى ذكرى هذا المشهد الذى أتيت على وضعه والذى أورثنى ذلك المزاج المضنى طوال اليوم.

ولقد استيقظت فى الليل، وعاودتنى اللوحة المنطبعة فى ذاكرتى البصرية، فارتعشت وشعرت بأن الحياة بالنسبة إلىّ أمست تبعث على الخوف. فلقد بدت الكارثة من خلال الذكرى أكثر هولا مما كانت عليه فى الواقع، ولربما السبب فى هذا أن الوقت كان ليلا حيث بدا كل شئ فى الظلام أشد رهبة. ولكنى عزيت حالتى إلى ذاكرتى الانفعالية التى تعمق من قوة الانطباعات حتى أن خوفى قد أدخل فى نفسى الفرح لأنه كان يشير إلى قدرتى على تذكر المشاعر.

وبعد انقضاء يوم أو يومين على الحادث مررت ثانية من (أربات) قريبا من مكان الكارثة، وتوقفت بصورة لا إرادية أفكر بما حدث هنا منذ زمن قريب. الشئ المرعب هو أن كل شئ قد مر بسلام وكأن شيئا لم يحدث فى هذا العالم سوى أن نفسا إنسانية واحدة قد فارقته. ولقد كانت عربة كناسة تنظف الشارع بهدوء وكأنها تزيل آخر آثار الكارثة، بينما راحت عربات الترام تنهب الأرض مسرعة مارة فوق ذلك المكان القدرى الذى أريق على

جوانبه الدم الانساني ولكنها لم تكشر اليوم عن أنيابها، ولم تفح مثلما فعلت آنذاك، بل على العكس من ذلك، كانت تقرع أجراسها بحيوية ونشاط.

وكلما ازددت تفكيرا بغنى الحياة الإنسانية كانت ذكرى الكارثة المروعة تتغير في نفسي فما كان شيئا طبيعيا فظا بالامس ـ أي الفك المنزلق، والذراعان المبتورتان، وقطعة القدم، والأصبع المرفوعة، ولعب الاطفال في بركة الدم ـ فقد صعقني اليوم على نحو مختلف كل الاختلاف على الرغم من أن تأثير ذلك لم يكن اليوم أقل مما كان عليه في ذلك الحين فلقد اختفى شعوري بالتقزز وظهرفي مكانه امتعاض وسخط. وفي استطاعتي أن أحدد ماجرى في روحي من تبدل، فأقول: في يوم الكارثة كنت قادرا تحت تأثيرا انطباعاتي على كتابة أخبار لاذعة على شكل (ريبورتاج) صحفي في شارع، أما في ذلك اليوم الذي يدور عنه الحديث فقد كان في مقدروى تأليف مقالة هجومية ساخنة ضد القسوة. والآن لا تثيرني لوحة الكارثة العالقة في ذاكرتي بتفصيلاتها الطبيعية، بل بما أشعر به من عطف وشفقة نحو ذلك الذي لقي حتفه. وتستيقظ ذاكرتي اليوم بدفء خاص وجه تلك المرأة التي كانت تبكي بحرقة.

ما أعجب ذلك الاثر العظيم الذي يتركه الزمن على ذكرياتنا الانفعالية وتبدليها! فاليوم صباحا، أي بعد مرور أسبوع واحد على الكارثة، مررت مرة أخرى، وأنا في طريقي إلى المدرسة، بالقرب من المكان القدري، وتذكرت ما حدث هنا. لقد استيقظت ذاكرتي ثلجا أبيض مثل بياض الثلج اليوم. وتلك هي الحياة. كما استيقظت قامة سوداء منكبة على الارض وتتطاول نحو مكان ما. وهذا هو الموت. ثم دماء منبجسة. وتلك هي الانفعالات التي تتدفق من الإنسان. ومرة أخرى كان ذلك التضاد القوي حيث السماء والشمس والنور والطبيعة في كل مكان. وتلك هي الأبدية. ولقد بدا لي أن العربات المكتظة بالركاب والتي كانت تمر بي مسرعة ماهي إلا أجيال بشرية في طريقها نحو الأبدية بل أن اللوحة كلها، التي كانت منذ وقت قريب تبعث على التقزز، ثم تحولت إلى لوحة قاسية، قد أصبحت الآن لوحة جليلة مهيبة. فاذا كنت في اليوم الأول أرغب في كتابة أخبار صحفية، ثم صرت أميل فيما بعد إلى كتابة مقالة هجومية ذات طابع فلسفي، فإنني اليوم أتوق إلى نظم الشعر وكتابة القصائد العاطفية المهيبة.

ورحت أفكر تحت تأثير الشعور والذكريات الانفعالية بتلك القصة التي جرت لبوشين وسردها لي منذ وقت قريب. فقد ارتبط صاحبنا اللطيف الطيب ذات يوم بفتاة ريفية بسيطة

وتقاسما العيش معا. ولكن كان لهذه الفتاة ثلاثة عيوب لا تحتمل: فهى، أولا، كانت كثيرة الكلام، وبما أنها لم تكن متطورة عقليا بما فيه الكفاية فان ثرثرتها كانت تكتسب طابعا غبيا لا يطاق. ثانيا، كان يشتم من فمها رائحة كريهة جدا. وثالثا، كان يصدر عنها شخير قوى فى الليل. ولقد انفصل بوشين عنها بعد أن لعبت هذه العيوب دورا فى انفصالهما.

وبعد مضى ردح من الزمن أخذ يحلم من جديد بصاحبته (دولتسينيا). فلقد بدت له عيوبها غير جوهرية، إذ خفّت هذه العيوب مع مر الزمن، وبرزت حسناتها بوضوح متزايد. ولقد التقيا مصادفة. عندما كانت (دولتسينا) تعمل فى أحد المنازل فانتقل إليه بوشين. وسرعان ماعادت الامور إلى ما كانت عليه.

والآن بعد أن تحولت ذكريات بوشين الانفعالية إلى واقع أخذ يحلم من جديد بالانفصال عنها.

.. .. عام (..) ١٩

يدهشنى الآن بعد مضى مدة من الزمن أننى عندما أعودُ بذاكرتى إلى الكارثة فى شارع (أربات) تتراءى لى قبل كل شئ عربة ترام ولكن ليست تلك العربة التى رأيتها آنذاك بل عربة ترام أخرى ارتبطت فى ذاكرتى بحادثة أخرى وقعت قبل ذلك.

ففى الخريف الماضى حدث أن كنت عائدا من ضاحية (ستريشنيفو) إلى بيتى فى موسكو مستقلا المقطورة الاخيرة فى عربة ترام، ولم تكد العربة تمر بحقل قفر حتى خرجت عن السكة مما دعا القلة القليلة من المسافرين إلى بذل جهودهم لاعادتها إلى مكانها، وكم كانت تبدو لى العربة آنذاك ضخمة وهائلة! وكم كان الناس صغار الحجم ومساكين بالقياس إليها! ما يشغلنى هو المسألة التالية: نرى، لماذا انطبعت هذه المشاعر القديمة فى ذاكرتى الانفعالية علىٰ نحو أقوى وأعمق مما عانيته منذ وقت قريب فى شارع (أربات)؟.. وإليكم ظاهرة غريبة أخرى من النوع نفسه: فأنا عندما أتذكر، الشحاذ المتمدد على الأرض والشخص المجهول الذى كان ينحنى فوقه لا أفكر بكارثة (أربات) بل بحادثة أخرى وقعت منذ زمن بعيد: فقد تعثرت ذات مرة برجل صربى كان منحنيا فوق سعدان يحتضر على الرصيف. كان المسكين، وقد امتلأت عيناه بالدموع، يدفع بقطعة صغيرة من جيلة الفواكه إلى فم الحيوان. ويبدو أن تأثير هذا المشهد فى عواطفى كان أقوى من تأثير موت الشحاذ، فقد حفر فى ذاكرتى على نحو أعمق. لهذا فإن ذاكرتى الآن، عندما أفكر

بكارثة الشارع، لا تستيقظ الشحاذ، بل السعدان الميت، ولا تبتعث الشخص المجهول بل الرجل الصربي. ولو اتفق لي نقل هذا المشهد إلى خشبة المسرح، لما اغترفت من ذاكرتي تلك المادة الانفعالية المطابقة للمشهد، بل من مادة أخرى اكتسبتها قبل ذلك بكثير، في ظروف أخرى ومن شخصيات مختلفة تماما، أي من الرجل الصربي والسعدان. ترى، ما السبب في ذلك!

.. .. عام (..) ١٩

عاد تورتسوف من سفره. وكان اليوم موعد درسه فأخبرت بالتغيير الذي جرى في داخلي بعد الكارثة. ولقد أشاد أركادي نيكولايفتش بقوة الملاحظة لدي، ثم قال:

ـ تستعرض هذه الحادثة بصورة رائعة عملية بلورة الذكريات والمشاعر التي تتم في الذاكرة الانفعالية. فالمرء لا يرى كارثة واحدة في حياته، بل عددا كبيرا منها. بيد أن ذاكرتنا لا تعي تفصيلات هذه الكوارث كلها، بل بعض ملامحها التي كانت تبعث على الذهول أكثر من غيرها. وتتكون من هذه الآثار المتبقية ذكرى كبيرة واحدة، مكثفة وموسعة ومعمقة عن مشاعر من نوع واحد. ذكرى هذبت من جميع التفاصيل الزائدة، واحتفظت بالشيء الجوهري فقط. فأصبحت مركب جميع المشاعر المتشابهة. إنها ذكرى من مقياس كبير، أصفى وأغنى وأكثر تركيزا وصلابة ولوذعية من الواقع نفسه.

ولو قارنت، مثلا، بين الأنطباع الذي خلفته في نفسي رحلتي الأخيرة مع سابقتها لرأيت أن جولتي المسرحية، رغم الانطباع الرائع الذي تركته في نفسي، كانت في بعض مراحلها رحلة أفسدتها بعض المنغّصات الصغيرة التي تبعث على الأسف وتعكر صفو الفرحة العامة وتبذرها. بينما امحت مثل هذه الذكريات فيما يتعلق برحلات أقدم فقد صفّت الذاكرة الانفعالية ذكرياتي في بوتقة الزمن. وهذا شيء جميل، إذ لو لم يحدث ذلك لقضت التفصيلات العريضة على الشيء الجوهري. إن الزمن مصفاة رائعة وجهاز ممتاز لتنقية ذكرياتنا عن المشاعر التي تخالجنا. هذا بالإضافة إلى كونه فنانا عظيما فهو لا ينقي ذكرياتنا فحسب، بل يضفي عليها صبغة شاعرية أيضا.

وتصبح المعاناة الكئيبة الواقعية والطبيعية الفظة ذاتها بفضل خاصية الذاكرة تلك معاناة فنية جميلة لأنها تضفي على هذه المعاناة نوعا من الجاذبية لا يمكن مقاومته.

ومع ذلك يقولون أن كبار الشعراء والرسامين يستمدون أعمالهم من الطبيعة!

وليكن هذا صحيحا، بيد أنهم لا يصوررون الطبيعة تصويرا فوتوغرافيا، بل يستلهمونهاويمررون النموذج عبر أنفسهم مضيفين اليه مادة حية من ذاكرتهم الانفعالية.

ولو أن الامور لم تكن تجرى على هذه الصورة، وراح الشعراء يصوررون أشرارهم تصويرا فوتوغرافيا من الطبيعة بكل ما يميز هذا التصوير من تفصيلات واقعية كانوا قد رأوها فى النماذج الحيّة وشعروا بها، لبدا إنتاجهم هنا منظرا إلى أبعد الحدود.

بعد ذلك أخبرت تورتسوف كيف حدث استبدال فى ذاكرتى بين ما انطبع فيها عن الشحاذ وذكرياتى عن السعدان، وبين عربة ترام وعربة اخرى. فقال أركادى نيكولايفتش:

- ليس فى هذا ما يدعو إلى الوحشة لأننا، إذا ما نسجنا على غرار المثل الشائع، لا نستطيع أن نستخدم ذكرياتنا الشعورية بالطريقة التى نستخدم بها الكتب فى مكتبتنا.

هل تعلمون ما هى الذاكرة الانفعالية؟ تصوروا عددا كبيرا من المنازل، وفى كل منها عدد كبير من الغرف، وفى كل غرفة عدد لا يحصى من الخزن والصناديق التى تحتوى على عدد كبير من العلب الكبيرة والصغيرة، وفى إحدى هذه العلب الصغيرة خرزة متناهية فى الصغر. فلئن كان من السهل العثور على منزلٍ معين ثم على غرفة أو خزانة معينة فى هذا المنزل فإن العثور على الخرزة الصغيرة جدا هو أمر أشد صعوبة. إذ أين هى العين النافذة التى يمكنها العثور على هذه الخرزة التى سقطت ذات يوم على الأرض، والتمعت لحظة خاطفة ثم اختفت عن الانظار؟ إن المصادفة وحدها هى التى تستطيع العثور عليها ثانية.

ويمكن قول الشئ نفسه حول أرشيف ذاكرتنا الذى يحوى أيضا على خزائنه وصناديقه وعلبه الكبيرة والصغيرة التى يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من بعضها الاخر.

كيف نجد فيها خرزات الذكريات الانفعالية الصغيرة التى التمعت ذات يوم واختفت إلى الأبد مثلما تضئ الشهب للحظة خاطفة وتختفى؟ أما إذا ظهرت وومضت فى داخلنا (كما صورة الصربى مع السعدان) فلنا أن نقدم الشكر (لأبولون) الذى أنعم علينا بهذه الرؤى، ولكن لاتحلموا باستعادة الشعور الذى اختفى دون رجعة، ولسوف تستيقظ ذاكرتكم غدا بدلا من الرجل الصربى شيئا آخر. لا تنتظروا الأمس وارتضوا بالحاضر. المهم أن تكونوا قادرين على استقبال الذكريات الجديدة المنبعثة استقبالا جيدا. وعندئذ، سوف تستجيب روحكم بحيوية جديدة لأجزاء من المسرحية كانت قد فقدت قدرتها على التأثير بسبب الإعادة المتكررة، وستولعون بأدواركم، ولربما يتولد الالهام.

ولكن لا يخطر ببالكم أن تبحثوا عن الخرزة الصغيرة لأنه لا يمكن استعادتها كما لايمكن استعادة يوم الأمس أو الفرح الطفولى أو الحب الأول. احرصوا على أن يتولد فى داخلكم فى كل مرة الإلهام الجديد أكثر نضارة ويخص اليوم الحاضر. وما من ضير فى أن يكون هذا الإلهام أضعف من إلهام البارحة، فالمهم هو أن يكون إلهام اليوم الحاضر، إلهاما طبيعيا قد انبثق تلقائيا من مكمنه فى أعماق نفوسكم ليشعل فيكم جذو الإبداع. ثم من ذا الذى يستطيع أن يقرر أى ومضة من ومضات الإلهام الإبداعية الأصيلة أفضل من غيرها. فهى جميعها على نحو ما ومضات رائعة، على الأقل لمجرد كونها ومضات ملهمة.

.. .. عام (..) ١٩

طلبت من أركادى نيكولايفتش اليوم أن يخرجنى من حيرتى، فقلت له مع بداية الحصة:

ـ أنتم ترون إذن أن خرزات الإلهام الصغيرة هذه تكمن فينا نحن. فهى لا تأتينا من خارج أنفسنا، ولا تهبط علينا من أعلى، من أبولون؟ فهل هذا يعنى أنها ليست من منشأ أولى بل مكرر، اذا صح القول؟

وابتعد أركادى نيكولايفتش عن الاجابة فقال:

ـ لست أدرى! إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصى، هذا بالاضافة إلى أننا لن نجادل القضاء على تلك السرية التى اعتدنا أن نحيط بها لحظات الالهام فالسرية شئ جميل، وهى حافز على الخلق.

ولكنى لم أرغب فى التخلى عن السؤال فى هذا الموضوع فقلت:

ـ ولكن، ليس كل مانعانيه على الخشبة هو ذو منشأ مكرر؟ فنحن تخالجنا أيضا مشاعر أولية لم يسبق لنا أن عانيناها فى واقع الحياة. فهل هذا من الأمور المستحبة أم لا؟

فأجاب تورتسوف:

ـ ذلك يتوقف على نوع المشاعر. فلنفرض، مثلا، إنك تؤدى دور «هاملت»، حيث تهجم فى الفصل الأخير والشيش فى يدك على زميلك شوستوف الذى يؤدى دور الملك وإذا بك تجتاحك للمرة الأولى فى حياتك رغبة عارمة فى إراقة الدماء لم تعهدها فى نفسك من قبل. ولنفرض بعد ذلك أن الشيش لم يكن حادا، أو انه كان من القطع الاكسسوارية التى لا يمكن أن تسيل دم أحد، ولكن رغم ذلك يمكن أن تنشب معركة بشعة تضطرنا إلى إسدال الستار قبل الأوان.

ترى هل من المفيد للعرض أن يستسلم الفنان لمثل هذه المشاعر الأولية وأن يبلغ هذا النوع من الإلهام؟

وسأل مستفهما:

ـ وهل يعنى هذا أن المشاعر الأولية غير مستحبة؟

فأجابنى أركادى نيكولايفتش مطمئنا:

ـ بل على العكس إنها مستحبة جدا، فهى مشاعر تمتاز بالعفوية والقوة والبهاء. بيد أنها لا تظهر على الخشبة كما تتصور، فهى لا تبقى لفترات طويلة، أو على مدى فصل كامل، بل تنشب فى لحظات خاطفة وتتسلل إلى الدور فى بعض مشاهده الصغيرة على هذه الصورة تعتبر المشاعر الأولية على الخشبة ظاهرة مستحبة إلى أبعد الحدود، وأنى لأرحب بها من كل قلبى. ولا يسعنى إلا أن آمل فى ظهورها المتزايد لتشحذ «حقيقة الانفعالات» التى تحتل مركز الصدارة فى إبداعنا. وينطوى عنصر المفاجأة الكامن فى المشاعر الاولية على قوة حفز إبداعية بالنسبة للفنان لا يمكن مقاومتها.

بيد أن أمرا واحدا يدعو إلى الأسف وهو أننا لا نستطيع التحكم بلحظات المعاناة الاولية، بل هى التى تتحكم بنا، ولذلك نحن لا نملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة وأن نقول لأنفسنا:

إذا كان للمشاعر الأولية أن تولد فليكن لها ذلك متى تشاء، المهم هو ألا تتعارض مع المسرحية والدور.

وهتفت بصوت واهن:

ـ هذا يعنى أننا عاجزون فى مسائل اللاوعى والالهام!

فقال تورتسوف معزيا:

ـ ولكن هل يتوقف فننا وتقنيته على المشاعر الأولية وحدها؟ إن هذه المشاعر ليست نادرة على الخشبة فحسب، بل فى الحياة أيضا. ثمة مشاعر مكررة تمليها علينا الذاكرة الانفعالية! فلنتعلم استخدام هذه المشاعر أولا، فهى أقرب إلى متناول اليد بالنسبة لنا.

بديهى أن «الوحى» المفاجئ شئ شديد الإغراء! فهو حلمنا والشكل الابداعى الذى نصبو إلى تحقيقه. ولكن، لا يعنى هذا أنه يجب التقليل من أهمية ما تنطوى عليه الذاكرة الانفعالية من ذكريات واعية مكررة، بل على العكس من ذلك، إذ يتعين عليكم

أن تعنوا بهـا لأنهـا الوسيلة الوحيـدة التي يمكننا بوساطتـهـا أن تؤثر على الإلهـام بعض التأثير.

ويجدر هنا أن أذكركم بالمبدأ الاساسي في اتجاهنا وهو «اللاوعي عبر الوعي» ويتوجب علينا أن نعنى بالذكريات المكررة لسبب آخر وهو أن الفنان لا يودع دوره أول مايقع عليه من ذكريات الانفعالية، بل هو يختار أكثرها قيمة، وأشدها جاذبية وأقربها إليه مما عاشه بنفسه. وليس نادرا أن تكون حياة الشخصية المصورة أحب إلى الفنان المبدع من حياته العادية اليومية، لأن هذه الشخصية قد جرى نسجها من مادة هي أفضل ما تنطوي عليه ذاكرته الانفعالية. في أثناء ذلك، يتبدل الشكل الخارجي والوضع المحيط تبعا لمتطلبات المسرحية، إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية المشابهة لمشاعر الدور يجب أن تبقى حيّة، ولا يجوز تقليدها أو أن يحل محلها أداء تمثيلي مصطنع.

وقال غوفوركوف مستفهما:

ـ كيف؟ وهل يتعين علينا أن نستخدم مشاعرنا الخاصة ذاتها في جميع الأدوار ابتداء من «هاملت» و «أركاشا» و «فيشيسنليفتسيف» وانتهاء بـ «الخبز» و «السكر» في مسرحية «الطائر الأزرق»!

وسأل أركادي نيكولايفتش مستفهما هو الآخر:

ـ وهل يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك؟ فالفنان لا يسعه أن يعاني سوى انفعالاته هو بالذات. أم أنك تريد أن يأخذ من مكان ما، في كل مرة، مشاعر جديدة ونفسا انسانية جديدة لكل دور يقوم بأدائه؟ وهل هذا أمر ممكن؟ ترى، كم من النفوس الانسانية سيضطر الفنان إلى أن يجد لها مكانا في نفسه والحالة هذه؟ لا يمكننا أن ننتزع نفسنا الانسانية من صدرنا ونستأجر بدلا منها نفسا إنسانية أخرى لكونها أكثر ملائمة بالنسبة لدور معين! ولكن من أين نحصل على هذه النفس الانسانية؟ أمن الدور الميت الذي لما تبعث فيه الحياة بعد؟ ولكنه هو نفسه ينتظر منا أن ننفخ فيه الروح. في استطاعتنا أن نستعير ثوبا أو ساعة، ولكن لا يسعنا أن نأخذ مشاعر من انسان آخر أو من دور معين. ليقل لي أحدهم كيف يتم ذلك! فمشاعري هي خاصيتي الملازمة، وكذلك مشاعرك هي مشاعرك أنت وحدك. يمكننا أن نفهم دورا ما، أن نتعاطف معه، أن نضع أنفسنا في مكانه، وأن نفعل ما تفعله الشخصية المصورة. كما يمكن أن يستدعي هذا الفعل الابداعي معاناة مشابهة لمعاناة الدور في الفنان نفسه، بيد أن هذه المشاعر لا تنتمي للشخصية المصورة التي خلقها الشاعر، بل للفنان نفسه.

مهما كان الحلم الذى تحلمون به، ومهما كانت المعاناة التى تعانونها فى الواقع أو فى الخيال، فستظلون أنتم أنفسكم. فلا تفقدوا أنفسكم على الخشبة أبدا. افعلوا باسمكم أنتم دائما الانسان ـ الفنان. لا يمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، واذا ماتنكرتم لـ «أنا» كم فإنكم ستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الأمور. إن اللحظة التى يفقد فيها الفنان نفسه على الخشبة هي لحظة نهاية المعاناة وبداية التصنع. لذلك عليك أن تستخدم مشاعرك أنت دائما ودون أى استثناء مهما كان الدور الذى تؤديه أو الشخصية التى تصورها! ويعادل خروجك عن هذه القاعدة قتلك تلك الروح الانسانية الحيّة القادرة الوحيدة على أن تهب الحياة للدور الميت.

وقال غوفوركوف مبديا استغرابه:

ـ كيف، وهل تؤدى أنفسنا طوال الحياة!

ـ بالضبط، أن تؤدى أنفسنا على الخشبة دائما وأبدا، ولكن من خلال تكوينات مختلفة من المهمات والظروف المقترحة التى نعدها للدور فى أنفسنا، ونصهرها فى بوتقة ذكرياتنا الانفعالية الخاصة. وهذه هى أفضل مادة للإبداع الداخلى، لا بل هى المادة الوحيدة، فاستخدموها ولا تلجأوا إلى الاستعارة من الآخرين.

واستأنف غوفوركوف جداله قائلا:

ـ ولكن، وأرجو المعذرة فى ذلك، يستحيل أن تنطوى نفس على مشاعر جميع الأدوار فى (الريبرتوار) العالمى.

ـ إن الأدوار التى لا تتسع لها نفسك هى الأدوار التى لن تجيد أداءها أبدا. إنها ليست من (ربرتوارك). لذلك يجب أن نميز بين الممثلين حسب جوهرهم الداخلى، لا حسب نوعية الأدوار التى اعتادوا على أن يقوموا بها (Emploi) *.

وسألنا مستفهمين:

ـ ولكن، كيف يستطيع شخص واحد أن يكون (أركاشا) و (هاملت)؟

ـ ليس الممثل بهذا أو ذاك، بل هو فى حد ذاته إنسان يتمتع بشخصية فردية من الناحيتين الداخلية والخارجية وسواء كانت هذه الشخصية متألقة بتفردها أو باهتة، هذا من ناحية،

* Emploi فرنسى (المعنى الحرفى: تطبيق، استعمال) مصطلح يعنى أدوارا متشابهة بطبيعتها تتناسب مع موهبة ممثل معين ومعطياته المحددة. فيقال هذا ممثل تراجيدى، وهذا ممثل كوميدى. وهذا ممثل لأدوار البطولة، وهذا ممثل لأدوار المغفلين الخ.

ومن ناحية أخرى قد لا تكون صفتا الاحتيال المميزة لدور (أركاشا) ودور (شيستليفتسيف) والنبالة المميزة لدور (هاملت) متوافرتين فى طبيعة الممثل الراهن، بيد أن بذرة جميع الميزات والعيوب الإنسانية وإرهاصاتها موجودة بنفسه.

ويتعين على الممثل أن يوجه فنه وتقنيته الروحية نحو التمكن من ايجاد بذور الميزات والعيوب الإنسانية الفطرية فى نفسه بصورة طبيعية، ومن ثم اعدادها وتطويرها لأداء هذا الدور أو ذاك من الأدوار التى يجرى اعدادها.

وهكذا، فإن الفنان يجمع روح الشخصية التى يصورها، ويكونها من عناصر روحه الانسانية الحيّة وذكرياته الانفعالية..

ولم استوعب ما أوضحه لنا أركادى نيكولايفتش. وعندما اعترفت له بذلك. سأل قائلا:

ـ ماهو عدد (النوتات) فى الموسيقا؟

وأجاب بنفسه على الفور:

ـ سبع (نوتات) فقط، ومع ذلك لما نستنفد جميع التركيبات الممكنة من هذه النوتات السبع بعد، ولكن، هلا قلت لى كم لدى الانسان من عناصر روحية وحالات وأمزجة ومشاعر؟ اننى لم أقم باحصائها، ولكنى على يقين بأن عددها يفوق عدد النوتات السبع فى الموسيقا. لهذا، فى استطاعتكم أن تكونوا مطمئنين بأنها ستكفيكم طوال حياتكم الفنية. وهكذا عليكم الاهتمام، أولا، بوسائل استخلاص المادة الانفعالية من أنفسكم، وثانيا، بوسائل خلق تركيبات لا تحصى من النفوس الانسانية لأدوار وطباع ومشاعر وانفعالات معينة من هذه المادة.

وسألت:

ـ وفيم تكمن هذه الوسائل؟

فأجاب تورتسوف:

ـ انها تكمن، قبل كل شىء، فى تعلم كيفية إنعاش الذاكرة الانفعالية.

ولم أتوان عن طرح الاسئلة فقلت:

ـ وكيف نفعل ذلك؟

ـ أنتم تعلمون أن هذا يتم بمساعدة وسائل وعوامل إثارة داخلية كثيرة، ولكن ثمة أيضا عوامل إثارة ووسائل خارجية سنتحدث عنها فى المرة القادمة، لأن هذا البحث معقد.

.. .. عام (..) ١٩

جرت الحصة اليوم على الخشبة والستار مسدل. ولكننا لم نستطع التعرف على معالم المكان على الخشبة الذى كنا نسميه «شقة مالوليتكوفا»، فقد حلت غرفة طعام بدلا من غرفة الضيوف، بينما تحولت غرفة الطعام السابقة إلى غرفة نوم. وقسمت الصالة إلى عدد من الغرف الصغيرة بوساطة بعض الخزن. وكان الأثاث كله من النوع الردئ الرخيص، وأغلب الظن أنه تقطن الآن فى هذا المكان سيدة مقتصدة جعلت من الشقة القديمة الجميلة غرفا مفروشة رخيصة ومريحة.

ـ وحيأنا ايفان بلا تونوفينش قائلا:

ـ مسكن مبارك.

وما كاد الطلاب يثوبون إلى رشدهم من وقع المفاجأة حتى اخذوا يطالبون بصوت واحد باعادة «شقة مالوليتكوفا» السابقة المريحة لأن المكان الجديد يدخل الكآبة إلى نفوسهم ولا يستطعون العمل فيه جيدا.

وأجاب أركادى نيكولايفتش بالنفى قائلا:

ـ ما باليد حيلة. فلقد احتاج المسرح إلى الأشياء السابقة فى (ريبرتواره) الحالى، وأعطونا بدلا منها ما فى استطاعتكم الاستغناء عنه، ولقد وزعوا هذه الاشياء حسب معرفتهم، فاذا لم يرق لكم ذلك، فيمكنكم أن تدخلوا أى تعديل بريحكم فى حدود ما هو موجود.

وسرعان ما ارتفعت الضجة، واحتدم العمل، وساد المكان فوضى شاملة.

وصاح بنا أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ قفوا! ما هى الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة التى نستدعيها فى داخلكم هذه الفوضى؟

فقال أومنوفيخ رسّام التصاميم ومساح الأراضى مغمغما:

ـ يذكرنى بمدينة (أرمانير).. أقصد عندما وقعت هزة أرضية ... عندئذ تحرك الأثاث أيضا.

وقالت فيليا مينوفا:

ـ لا أدرى كيف أعبر عن ذلك، عندما كان عمال التنظيف يلمعون الأرض قبل العيد...

وناحت مالوليتكوفا قائلة:

ـ إن هذا ليبعث على الأسف، يا أعزائى.! تغثى منه النفس!

كان يثور الجدل فى أثناء تغير وضع الأثاث. فبعضهم يبحث عن مزاج معين، وآخرون يرغبون فى مزاج آخر تبعا للحالة الروحية والذكريات الانفعالية التى تستيقظها فيه رؤية هذه المجموعة أو تلك من مجموعات الأثاث. ولقد تم أخيرا ترتيب الأثاث بصورة مقبولة نوعا ما، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة. وعندئذ ابتدأ استعراض المؤثرات الضوئية والصوتية.

فى البداية غمر المسرح ضوء شمسى ساطع أشاع الفرح فى نفوسنا، بينما تعالت من خلف المسرح سيمفونية كاملة من الأصوات التى اختلط فيها أبواق السيارات مع أجراس عربات الترام وهدير المعامل وصفارات القطارات التى تشهد على احتدام العمل اليومى.

ثم أخذت الأضواء تظلم بالتدريج حتى استقر ضوء خافت. لقد جاء وقت الغسق، وأصبح الجو لطيفا، هادئا، مشوبا ببعض الحزن. ولقد شعرنا بميل إلى الحلم وثقلت جفوننا. وفجأة هبت ريح قوية أو ما يشبه العاصفة. فاهتز الزجاج فى أطر النوافذ، وأخذت الريح تعوى وتصفر، ولم تكن نعرف ما الذى يضرب النوافذ أهى حبات المطر أم ندف الثلج المنهمر. ومع تخافت الضوء هدأ كل شىء، وتلاشت أصوات الشارع، ثم دقت الساعة فى الغرفة المجاورة، وراح أحدهم يعزف على (البيانو)

فى البداية عزف لحنا عاليا ومن ثم لحنا خافتا حزينا. بعد ذلك أعولت المدخنة وأمسى الجو كئيبا على النفس. أما فى الحجرة فاشتعلت المصابيح لحلول المساء وتوقف العزف على (البيانو)، ثم من بعيد، خلف النوافذ، دقت ساعة البرج معلنة الثانية عشرة منتصف الليل. وساد الصمت. ثم خرمش فأر فى القبو، وبين حين وآخر كان يتناهى إلينا صوت زمور سيارة أو صفير قصير من قطار منطلق.

وأخيرا سكن كل شئ وساد الصمت وأطبقت ظلمة كالقبر. وبعد بضع من الوقت لاحت الوان الفجر الرمادية، وعندما اقتحم الحجرة أول شعاع من أشعة الشمس شعرت وكأنى ولدت من جديد.

ـ وكان فيونتسوف أكثرنا اعجابا بهذه المؤثرات وراح يؤكد قائلا:

ـ إن هذا لأفضل مما فى الحياة!

ـ وقال شوستوف يفسر لنا انطباعاته:

ـ إنك في الحياة لا تلاحظ، خلال أيام كاملة، تأثير النور عليك. ولكنك عندما تمر أمامك جميع تموجات الألوان النهارية والليلية خلال بضع دقائق، كما حدث الآن فإنك تشعر بكل مالها من تأثير.

وقلت معبرا عن انطباعاتي:

ـ ويتراءى لك تارة بأن شخصا مريضا في المنزل يطلب منك أن تخفض الصوت، وتارة أخرى يخيل إليك أن الجميع يعيشون بسلام، وأن الدنيا ليست بذلك السوء الذى كانت تبدو عليه، وعندئذ تراودك الرغبة في أن يعلو صوتك.

وأسرع أركادى نيكولايفتش يؤكد قائلا.

ـ أنتم ترون أن للوسط المحيط بنا تأثيرا كبيرا على مشاعرنا. وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق في واقع الحياة. فهنا أيضا، على الخشبة، لنا حياتنا وطبيعتنا وغاباتنا وجبالنا وبحارنا ومدننا وقرانا وقصورنا وأقبيتنا. انها تعيش بصورتها المنعكسة فى لوحات فناني الديكور. ولا تبدو جميع هذه الوسائل والمؤثرات الاخراجية المسرحية بين يدى المخرج الموهوب تقليدا فظا، بل تتحول إلى خلق فنى. ويكتسب الوضع الخارجى عندما يكون مرتبطا داخليا بحياة الشخصية المصورة في المسرحية أهمية على الخشبة كثيرا ما تكون أكبر مما هى عليه فى الواقع نفسه. فالمزاج الذى يستدعيه ـ إذا كان يستجيب ومتطلبات المسرحية ـ يوجه انتباهنا إلى حياة الدور الداخلية، ويؤثر على سيكولوجية الممثل ومعاناته تأثيرا رائعا. ويصبح الوسط المسرحى الخارجى والمزاج الذى يخلقه عاملين من أهم العوامل المنبهة أو المثيرة للمشاعر. ومن ثم فاذا كان على احدى الممثلات أن تقوم بدور (مارغريت) التى يغويها (ميفيستوفل) في أثناء الصلاة وجب أن يقدم لها المخرج مزاجا كنائسيا مناسبا لأن هذا سيساعدك على الإحساس بدورها.

كذلك على المخرج أن يخلق للممثل الذى يقوم بدور (ايغمونت) وهو فى السجن المزاج المناسب الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى.

وليقدم لنا المبدعون الآخرون الذين يعملون خلف الكواليس عونهم أيضا بما هو متاح لهم من وسائل مسرحية، وماينطوى عليه فنهم من عوامل مثيرة لذاكرتنا الانفعالية ومشاعرنا المكررة.

وسأل شوستوف:

ـ ماذا يحدث لو خلق المخرج وسطا خارجيا رائعا، ولكنه لا يلائم كثيرا جوهر المسرحية الداخلى؟

ـ كثيرا ما يحدث هذا للأسف ويسفر عن نتائج سيئة جدا. لأن خطأ المخرج يدفع الممثلين أيضا إلى الخطأ، ويخلق حاجزا بينهم وبين الأدوار التى يؤدونها.

وسأل أحد الطلبة:

ـ وماذا يحدث لو كان الوسط الظاهرى، الإخراجى نسيئا بكل ما فى الكلمة من معنى؟

ـ ستكون النتائج أسوأ لأن عمل المخرج والمبدعين الآخرين الذين يعملون خلف الكواليس سيفضى، عندئذ، إلى عكس ماهو مرجو منه: فبدلا من أن يجتذبوا انتباه الممثل إلى الخشبة وإلى دوره، ينفرونه من الوسط المحيط به على المنصة، ويسلمونه إلى سلطة الجمهور الغفير الذى يجلس فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية.

وسألت بدورى:

ـ وماذا يحدث لو أعطى المخرج فى الوسط الخارجى ذلك النوع من الابتذال وفساد الذوق والطابع المسرحى المصطنع كالذى صادفته فى مسرح (ن)؟

ـ فى هذه الحالة ستنتقل عدوى الابتذال إلى الممثل، ويتبع هذا المخرج، بيد أن هذا الابتذال المسرحى ينطوى بالنسبة لبعضهم على «مثيرات» أو عوامل إثارة قوية جدا. ومن ثم فان الوسط الخارجى فى العرض، كما ترون، هو سلاح ذو حدين فى يد المخرج، يستطيع أن يحمل الفائدة والضرر على قدر سواء.

وليتعلم الممثلون بدورهم النظر إلى مايحيط بهم على الخشبة، وأن يروا هذا الذى يحيط بهم وأن يستوعبوه، ويستسلموا للمزاج الذى يخلقه التوهم المسرحى. وعندما يضطلع الفنان بهذه الموهبة والمقدرة سيكون فى استطاعته الاستفادة مما ينطوى عليه الوسط الخارجى فى العرض من عوامل اثارة ابداعية كامنة.

ثم استطرد تورتشوف قائلا: والآن سأطرح عليكم السؤال التالى: ترى، هل يساعد رأى منظر جيد الممثل ويثير ذاكرته الانفعالية؟ لتتصور أن ثمة على الخشبة لوحات فائقة الروعة قام برسمها فنان ذو موهبة خارقة فى استخدام الألوان والخطوط والتطور، فاذا نظرنا إلى هذه

اللوحات من صالة المتفرجين فانها ستشد انتباهنا إلى الخشبة. ولكنها ستصيبنا بالخيبة حتما، ولسوف نرغب فى الابتعاد عنها طالما نصعد الخشبة. فأين يكمن السر فى ذلك، ياترى؟ يكمن السر فى أن المناظر التى تقام طبعا لوجهة نظر من الرسم فقط وتهمل فيها حاجات الممثلين لا تعتبر صالحة لخشبة المسرح. ففى هذه اللوحات المسرحية لا يأخذ فنان الديكور فى الاعتبار سوى بعدين اثنين: العرض والارتفاع أما العمق، أو بتعبير آخر، الارضية المسرحية فتبقى فارغة وميتة.

وأنتم تعلمون من واقع تجربتكم الخاصة، ما الذى تعنيه أرضية خشبة المسرح بالنسبة للممثل عندما تكون عارية وملساء وفارغة، وكيف يتعذر عليه والحالة هذه، أن يركز انتباهه أو يعثر على جزء من نفسه ولو كان ذلك فى تمرين صغير أو (أتود) بسيط.

هيّا، جربّوا أن تصعدوا أرضية خشبة مسرح تشبه حلبة (الكونسرت) العارية ولتحاولوا أن تعبروا، وأنتم تقفون عند مقدمتها، عن «حيـــاة النفس الانسانية» فى أدوار مثل (هاملت) و(عطيل) و (مكبث). ما أصعب أن تقوموا بذلك دون الاستعانة بمخرج أو تشكيلات حركية، ودون قطع أثاث يمكن الاستناد اليها أو الجلوس عليها أو التجمع حولها! وذلك لأن كل وضعية من هذه الوضعيات تساعدكم فى العيش على الخشبة وفى بلورة مزاجكم الداخلى بلورة تشكيلية (بلاستيكية). طبعا، يمكننا التوصل إلى ذلك بصورة أسهل فى حال توافر تشكيل حركى غنى بالمعنى لدى الممثل بدلا من وقوفه كالعصا أمام الأضواء الأمامية. ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى بعد ثالث، وبالأحرى إلى تشكيل ارضية خشبة المسرح التى نتحرك عليها ونعيش ونفعل. وهذا البعد الثالث هو أكثر أهمية بالنسبة لنا من البعدين الآخرين، اذ ما الذى يجنيه الممثلون من أن ثمة خلفهم ووراء ظهورهم مناظر خلابة أبدعتها ريشة رسام عبقرى؟ نحن، على الاغلب، لانرى هذه المناظر لأننا ندير لها ظهورنا، وهى تلزمنا وحسب بأن يكون أداؤنا على مستواها الفنى. إنها لا تساعدنا لأن فنان الديكور، عندما قام على خلقها، نسى الممثل، ولم يفكر سوى باظهار نفسه.

أين هم هؤلاء العباقرة، أو هؤلاء التقنيون القادرون على الوقوف أمام حفرة الملقن، والتعبير عن الجوهر الداخلى فى مسرحية معينة أو دور معين دون اللجوء إلى عون جانبى أو تشكيلات حركية أو مخرج أو فنان ديكور؟!

«إلى أن يبلغ فننا أعلى درجات الكمال فى مجال التقنية السيكولوجية التى تتيح للممثل وحده ودون عون جانبى، امكانية التغلب على مهماته الابداعية، ستظل تلجأ إلى المخرج،

وإلى غيره من المبدعين المسرحيين الذين يعملون خلف الكواليس وتقع في حوزتهم مختلف عوامل الإثارة الإبداعية الديكورية منها والتخطيطية والضوئية والصوتية.

.. .. عام (..) ١٩

توجه أركادي نيكولايفتش نحو مالوليتكوفا وسألها:

ـ لماذا حشرت نفسك في الزاوية؟

فأجابت مضطربة:

ـ اني... أفضل الانزواء.. لا أقدر! لا أقدر!

قالت هذا، واعتصمت أكثر في عمق الزاوية حاجبة نفسها عن غيونتسوف المرتبك. ثم توجه تورتسوف نحو مجموعة من الطلاب كانوا قد تجمعوا على الأريكة إلى جوار المائدة في انتظار وصول أركادي نيكولايفتش. حيث تعتبر هذه الزاوية أكثر زوايا الخشبة دفئا وراحة. وسألهم قائلا:

ـ وأنتم، لماذا جلستم ملتصقين تلك الجلسة الودية؟

فأجاب رسام التصاميم أو سنوفيخ:

ـ كما ترى... كنا نستمع إلى بعض النوادر.

والتفت أركادي نيكولايفتش نحو فيليامينوفا وسألها:

ـ وماذا تفعلين أنت وغوفوركوف عند المصباح؟

فأجابت خجلى:

ـ لأدري... أني... أني... نحن نقرأ رسالة... ولهذا السبب... حقا، اني لا أعرف السبب...

وسألني تورتسوف قائلا:

ـ وما وراء ذرعك المكان انت وشوستوف؟

فأجبت:

ـ إننا نفكر بمشهد ما.

فقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

ـ باختصار، فقد اختار كل منكم المكان الاكثر راحة بالنسبة لمزاجه ومعاناته وعمله، وخلق فيه تشكيلا حركيا مناسبا واستخدمه من أجل هدفه، ولربما جرت الأمور على العكس من ذلك، أى أن يكون التشكيل الحركى هو الذى أوحى لكم بالعمل والمهمة.

ثم جلس تورتسوف إلى جانب الموقد الحائطى فأولينا وجوهنا شطره. وقرب عدد منا مقاعدهم ليتمكنوا من سماعه بصورة أفضل بينما جلست أنا إلى المنضدة ذات المصباح حيث يسهل على تدوين المذكرات، واختار فيليامينوفا وغوفوركوف مكانا منزويا ليتمكنا من التهامس.

وسألنا أركادى نيكولايفتش يطلب مرة أخرى تفسيرا لأفعالنا:

ـ والآن، لماذا جلست أنت هنا، وأنت هناك، وأنت إلى جانب المنضدة؟ وقدمنا له مرة أخرى تقريرا بأفعالنا حيث استنتج منه أننا هذه المرة أيضا قد استخدمنا التشكيل الحركى تبعا للوسط المحيط والعمل والمزاج والمعاناة، وذلك كل على طريقه.

وبعد ذلك قادنا أركادى نيكولايفتش إلى مختلف زوايا الغرفة حيث كان الاثاث فى كل منها موزعا بطريقة تختلف عن الزاوية الأخرى، واقترح علينا أن نحدد طبيعة الامزجة والذكريات الأنفعالية والمعاناة المكررة التى تستدعيها فى نفوسنا هذه الزوايا؟ كما طلب منا أن نحدد كيفية استخدام التشكيل الحركى الراهن وتحديد الظروف التى يتم فيها.

ومن ثم صنع تورتسوف عددا من التشكيلات الحركية حسب هواه وطلب منا أن تتذكر الحالات النفسية والأمزجة والظروف المقترحة التى يمكن فيها الجلوس بالطريقة التى يشير هو بها علينا، وأن نحدد ذلك كله. وبتعبير آخر:

إذا كنا قد وضعنا التشكيلات الحركية فى المرة السابقة تبعا لمزاجنا واحساسنا بمهمة الفعل فان أركادى نيكولايفتش قد اضطلع بذلك الآن بدلا منا، أما نحن فكان علينا أن نكتفى بتبرير التشكيل الحركى المعطى، وبالأحرى أن نبحث عن المعاناة والفعل المناسبين، وأن نجد فيهما المزاج الملائم.

ويقول تورتسوف إن الممثل يصادف فى ممارسته العمل باستمرار سواء الحالتين الأولى والثانية حيث نصنع تشكيلنا الحركى الخاص بنا، أو الحالة الثالثة التى يجرى فيها تبرير تشكيل حركى معطى، ولذلك لابد من الاضطلاع بهذه الحالات الثلاث اضطلاعا جيدا.

وبعد ذلك قمنا بتجربة «البرهان انطلاقا من الضد» فقد جلس أركادى نيكولايفتش وايفان بلا تونوفيتش وكأنما يرهدان بدء الحصة. ولقد انتظمنا نحن بدورنا تبعا «لما هية العمل والمزاج» بيد أن تورتسوف أجرى تغييرا فى التشكيل الحركى الذى اخترناه بأنفسنا فلم يعد التعرف عليه ممكنا. لقد أجلسنا عمدا على نحو غير مريح ومتعارض مع مزاجنا والعمل الذى نقوم به. فوجد عدد منا نفسه بعيدا جدا عن معلمه، وآخرون بالقرب منه، ولكن بعد أن أداروا له ظهورهم.

ولقد سبب عدم توافق التشكيل الحركى مع حالتنا النفسية والعمل الذى نقوم به إرباكا فى مشاعرنا. وأحدث تصدعا داخليا.

ولقد أوضح هذا المثال لنا عن نحو ملموس أهمية العلاقة القائمة بين التشكيل الحركى وحالة الفنان الروحية والنتائج السيئة المترتبة على الإخلال بهذه العلاقة الضرورية.

وبعد ذلك طلب منا أركادى نيكولايفتش أن نصف الأثاث كله على طول الجدران وأن نجلس عليها، ثم وضع مقعدا وثيرا واحدا فى الوسط. وراح يستدعى أحدنا وراء الآخر مقترحا علينا أن نجرب كل ما يمكن أن يبتكره خيالنا من وضعيات نستخدم فيها هذا المقعد الوثير. على أن تكون جميع هذه الأوضاع طبعا مبررة من الداخل بابتداع الخيال والظروف المقترحة وبالشعور نفسه. ولقد قام كل منا بتمارين كان يحدد فيها المعاناة التى تدفعه إلى أى من التشكيلات الحركية والمجموعات والأوضاع، أو بالعكس كان يشير إلى الأوضاع الجسمانية التى تبرز فى حالات نفسية معينة بصورة تلقائية. ولقد جعلتنا هذه التمارين نقدر التشكيل الحركى الجيد والمريح حق قدره، لا من أجله هو بالذات، بل من أجل المشاعر التى يثيرها هذا التشكيل الفنى، ويعمل على تثبيتها.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

ـ هكذا، يبحث الممثل نفسه عن التشكيلات الحركية بما يتلاءم ومزاجه وعمله ومهمته التى يقوم بها من جهة، ويخلق المزاج والمهمة والعمل نفسه هذه التشكيلات الحركية من جهة أخرى وتعتبر هذه التشكيلات عوامل إثارة لذاكرتنا الانفعالية.

ويعتقد الكثيرون عادة بأن اهتمامنا ينحصر بالدرجة الأولى فى تأثيث خشبة المسرح بصورة تفصيلية واذهال المتفرجين الذين يجلسون فى الصالة بالإضاءة والأصوات وعناصر الجذب الإخراجية الأخرى. كلا، فنحن لا نلجأ إلى عوامل الاثارة هذه من أجل المتفرجين

بقدر ما نفعل ذلك من أجل الفنانين أنفسهم. إننا نحاول تقديم العون لهم بتركيز انتباههم كله فيما هو موجود على خشبة المسرح، وصرفه عما هو خارجها. وإذا ما توافق المزاج على الخشبة مع المسرحية، فإنه سينشأ جو ملائم للإبداع يستثير الذاكرة الانفعالية والمعاناة استثارة صحيحة.

ثم سأل أركادى نيكولايفتش:

ـ وللآن، هل أمنتم بعد أن قمنا بعدد من التجارب والأمثلة العملية، بأن وسائل الإخراج والديكور والإضاءة والصوت وغير ذلك مما يخلق المزاج على الخشبة هى عوامل إثارة خارجية رائعة لمشاعرنا؟

وأقر الجميع باستثناء غوفوركوف بصحة ذلك.

واستطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين لا يجيدون النظر عن خشبة المسرح ولا رؤية ما ينظرون إليه. اذ أنه مهما بلغ تأثير المناظر التى تحيط بهم، والإضاءة التى تكتنف هذه المناظر، والاصوات التى تملأ الخشبة، ومهما بلغ التوهم المسرحى من قوة فإنهم لن يهتموا بما حدث على الخشبة، بل بما يحدث فى صالة المتفرجين فى تلك الناحية من الاضواء الامامية. ولا يعجز الوسط المحيط وحده عن جذب انتباه هؤلاء الممثلين، بل تعجز عن ذلك المسرحية ذاتها وجوهرها الداخلى أيضا. وهم بذلك إنما يحرمون أنفسهم من عوامل إثارة خارجية مهمة جدا على الخشبة كان فى استطاعة المخرجين والمبدعين الآخرين أن يقدموا لهم العون بوساطتها.

ولكى لا يحدث هذا لكم تعلموا أن تنظروا على الخشبة، وأن تروا ما تنظرون إليه، وكونوا قادرين على الاستجابة لما يحيط بكم والاستسلام لسلطته. وباختصار تعلموا الاستفادة من جميع عوامل الإثارة التى تقدم لكم.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش فى حصة اليوم:

ـ كنا حتى الآن ننطلق من عامل الإثارة إلى الشعور، ولكن يحدث فى كثير من الاحيان أن نضطر إلى العكس، أى أن ننطلق من الشعور إلى عامل الإثارة. ونحن نلجاء إلى ذلك عندما نحتاج إلى تثبيت المعاناة التى تنشأ فى داخلنا بالمصادفة.

وسأروى لكم مثالا على ذلك مما حدث لى فى أثناء أحد العروض الأولى لمسرحية غوركى «الحضيض».

فقد تمكنت من أداء دور (ساتين) بسهولة نسبيا باستثناء ذلك المنولوج الذى يلقيه «حول الإنسان» فى الفصل الأخير. ولقد طلب منى المستحيل: أن أجعل للمشهد أهمية اجتماعية، لا بل عالمية أيضا، وأن أعمق ما وراء النص إلى مالا نهاية كى يصبح (المونولوج) مركز المسرحية وأحجيتها. وكنت كلما اقتربت من نقطة الخطر أكبح مشاعرى الداخلية، وأتيقظ بشدة، وأبذل مزيد من الجهد تماما مثلما يفعل حصان يجر حملا ثقيلا فى جبل وعر. ولقد كان هذا «الجبل» فى دورى يعيق انطلاقى الحر قبل الوثب ويفسد علىّ فرحة الإبداع. فقد كنت أشعر بنفسى دائما بعد هذا (المونولوج) بما يشعر المغنى الذى فترت عزيمته فى أداء نغمة عالية.

بيد أنى لم ألاحظ كيف اجتزت فجأة هذه النقطة الحساسة من الدور بصورة تلقائية، وذلك فى أثناء عرض المسرحية للمرة الثالثة أو الرابعة.

ولكى أفهم سبب نجاحى العارض بصورة أفضل، رحت أستعيد فى ذاكرتى كل ماحدث لى قبل ظهورى على خشبة المسرح فى المساء. ولقد اضطررت، قبل كل شئ، إلى مراجعة يومى كله منذ بدايته.

وكان أول ما حدث فى ذلك اليوم أنى تلقيت من الخياط كشف حساب ضخم قلب ميزانيتى كلها وأزعجنى. وبعد هذا أضعت مفتاح طاولة المكتب وأنتم تعرفون مقدار ما يسببه هذا الأمر من إزعاج. ولقد جلست أقرأ مقالة انتقادية حول مسرحيتنا «فى الحضيض» وأنا فى هذا المزاج المفسد.

ولقد أثنى النقاد على ما كان رديئا فى العرض بينما راحوا يشتمون أجزاءه الناجحة، فأوقعنى هذا فى اكتئاب شديد. ورحت أفكر طوال اليوم فى المسرحية وأقوم بتحليلها للمرة المائة باحثا فيها عن الشئ الرئيسى وجوهرها الداخلى، وأخذت أستعيد فى ذاكرتى جميع مراحل معاناتى فى الدور. ولقد استهوانى هذا العمل حتى أنى لم أعد أبالى فى تلك الأمسية بالنجاح، ولم يساورنى القلق قبل صعودى الخشبة، ولم أفكر بالمتفرجين بل كنت لا مباليا إزاء ما سيلقاه العرض أو أدائى على وجه الخصوص من نجاح. لا بل إنى لم أحاول أن أؤدى آنئاك، واكتفيت بتنفيذ مهمات الدور بوساطة الكلمات والأفعال

والتصرفات بصورة منطقية مترابطة. ولقد أفضى بى هذا المنطق المترابط إلى الاتجاه الصحيح. فسار أداء الدور بصورة تلقائية ولم ألاحظ كيف اجتزت تلك النقطة الحساسة.

وبنتيجة هذا كله أكتسب أدائى، إن لم نقل صفة «العالمية»، فعلى أقل تقدير صفة مهمة جدا بالنسبة للمسرحية، رغم أننى لم أفكر باكسابه هذه الصفة أيضا. فكيف يمكن تفسير ما حدث؟ ماالذى ساعدنى على التحرر من القيود التى كانت تعيق سيرى فى الاتجاه الصحيح؟ ما الذى سدد خطاى فى الطريق المفضية الى الهدف المنشود؟

طبعا ليس السبب فى ذلك هو أن الخياط أرسل كشف حساب ضخم، أو أنى أضعت المفتاح فقرأت مقالة انتقادية. بل إن مجمل الظروف هذه والمصادفات هو الذى خلق فى داخلى تلك الحالة التى جعلت من قراءة المقالة الانتقادية حدثا قويا مؤثرا نال من نظرتى المستقرة إلى خطة الدور العامة، ودفعنى إلى مراجعته من جديد. ولقد أفضت بى هذه المراجعة إلى النجاح.

ولقد توجهت إلى أحد الممثلين المجربين من ذوى الدراية الواسعة بعلم النفس، وطلبت منه أن يساعدنى فى تثبيت المعاناة التى عثرت عليها فى تلك الأمسية. فقال لى: «إن محاولتنا إعادة شعور سبق أن عانيناه بالمصادفة يشبه تماما محاولتنا إعادة الحياة إلى زهرة ذابلة. أفليس من الأفضل أن نحاول خلق شئ جديد، بدلا من أن نبدد جهودنا فى إحياء ما هو ميت. ولكن ما الذى يجب عمله لتحقيق ذلك؟ يجب قبل كل شئ ألا نفكر بالزهرة ذاتها، بل أن نروى جذورها، أو أن نغرس بذرة جديدة فى الأرض ونتشئ زهرة جديدة.

بيد أن الممثلين يتصرفون فى أغلب الأحيان، على نحو مختلف. فاذا حققوا نجاحا بالمصادفة فى جزء ما من دورهم، وأرادوا تكرار ذلك النجاح، فانهم يلجأوون إلى الشعور نفسه بطريقة مباشرة، ويحاولون معاناته من جديد. ولكن هذا يشبه محاولة خلق زهرة دون عون من الطبيعة، وهو ما لا يمكن تحقيقه أبدا. ولهذا السبب لايبقى أمامك سوى أن تقلد الزهرة بطريقة (اكسسوارية).

ما العمل إذن؟

يجب ألا نفكر بالزهرة ذاتها، بل أن نوجه اهتمامنا إلى سبب نشوئها، وبالأحرى إلى تلك الظروف التى ولدت المعاناة، فهى بمثابة تلك التربة التى لابد من سقايتها ورعايتها

كيما تظهر عليها براعم الشعور. في هذه الأثناء ستعمل الطبيعة على خلق شعور جديد مشابه لذلك الشعور الذى جرت معاناته من قبل.

وأنتم أيضا لاتبدءوا بالنتيجة مطلقا. فهى لا تنشأ تلقائيا. بل تظهر كثمرة منطقية لما حدث من قبل.

ولقد عملت بنصيحة هذا الممثل الحكيم. واضطررت من أجل ذلك أن أهبط من الزهرة إلى جذورها مارا عبر عيدانها. أو بتعبير أخر، اضطررت إلى أن أسلك طريقى من (مونولوج) «حول الانسان» إلى فكرة المسرحية الاساسية التى كتبت هذه المسرحية فى سبيلها. فكيف أسمى هذه الفكرة؟ هل أسميها الحرية؟ أم وعى الانسان لذاته؟ إن (لوقا) الجوال يتحدث عنهما، فى الحقيقة طوال الوقت.

ولقد أدركت الآن فقط، وأنا أصل إلى جذور دورى، أن ثمة مهمات تمثيلية صرف لاضرورة لها كانت قد نمت مثلما ينمو العفن أو الفطور الضارة.

لقد أدركت أنه لم يكن ثمة علاقة بين مونولوجى ذى «الأهمية العالمية» وبين مونولوج «حول الإنسان» الذى كتبه (غوركى). فالمونولوج الأول كان ذروة التكلف التمثيلى الذى كنت أقوم به، بينما كان ينبغى أن يتكلم المونولوج الثانى عن فكرة المسرحية الأساسية، وأن يصبح ذروتها، وبالأحرى، لحظة معاناة المؤلف والفنان الإبداعية الرئيسية. فى الماضى، لم أكن أفكر بتوصيل أفكارى ومعاناتى المماثلة لمعاناة الشخصية المصورة وأفكارها توصيلا ساطعا بهيا، بل بكيفية إلقاء كلمات الدور التى كنت أشعر بأنها غريبة عنى إلقاء خطابيا مؤثرا. كنت أؤدى النتيجة على نحو مصطنع بدلا من أن أسعى إلى أن يكون فعلى منطقيا مترابطا فأقود نفسى عن هذه الطريق الطبيعية إلى تلك النتيجة. أى إلى الفكرة الرئيسية فى المسرحية وفى إبداعى الفنى. لقد أقامت جميع الأخطاء التى ارتكبتها جدارا حجيا سميكا بينى وبين الفكرة الرئيسية.

ما الذى ساعدنى على تحطيم هذا الجدار؟

النيل من مخطط الدور بالنقد.

ومن نال منه؟

المقالة الانتقادية.

ومن أين اكتسب هذه القوة؟

من حساب الخياط ومن المفتاح المفقود، غير ذلك من المصادفات التى جعلتنى فى حالة عصبية رديئة، دفعتنى إلى إعادة النظر فى ماضى ذلك اليوم بصورة خاصة.

ما أردته فى هذا المثال أن أستعرض لكم الطريق الثانى الذى حدثتكم عنه اليوم، وهو الطريق المنطلق من الشعور المنتعش على عامل اثارته. ويستطيع الفنان، بعد معرفته هذا الطريق أن يستدعى المعاناة المكررة الضرورية فى أى وقت يشاء.

ثم قال تورتسوف ملخصا:

ـ وهكذا، من الشعور المتولد بشكل عفوى إلى عامل الإثارة، كيما تتجه من جديد، بعد ذلك، من عامل الإثارة إلى الشعور.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

ـ كلما اتسعت الذاكرة الانفعالية، تعاظمت مادة الابداع الداخلى، وازداد ابداع الفنان غنى وكمالا. ولا أعتقد أن هذا يحتاج إلى مزيد من الشرح، فهو مفهوم من تلقاء نفسه.

على أنه من الضرورى تمييز قوة المادة التى تحافظ عليها الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوعيتها بالإضافة إلى غناها.

وتحتل قوة الذاكرة الانفعالية أهمية كبيرة فى عملنا. فكلما ازدادت هذه القوة وأصبحت أمضى وأدق، تعاظم وضوح المعاناة الإبداعية وازدادت اكتمالا. فالذاكرة الانفعالية الضعيفة تثير مشاعر وهمية لاقوام لها. إنها لاتصلح للخشبة لأن قدرتها على العدوى ضعيفة، ولا يمكن وصولها إلى صالة المتفرجين أو ملاحظتها إلا بصعوبة.

ولقد اتضح من استمرار الحديث حول الذاكرة الانفعالية أنه تختلف درجات قوة هذه الذاكرة واستمراريتها وتأثيرها اختلافا كبيرا. ولقد قال أركادى نيكولايفتش فى هذا الصدد:

ـ تصور انك تلقيت إهانة أمام الناس، أو صفعة قد يلتهب لها خدك فيما بعد طوال الحياة. ستبلع الهزة الداخلية التى يحدثها هذا المشهد من القوة بحيث تحجب معها جميع تفصيلات التنكيل الضارى وظروفه الخارجية.

وستضطرم هذه الاهانة المعاشة فى الذاكرة الانفعالية، وتستيقظ بقوة مضاعفة على الفور لأى سبب تافه، وأحيانا بلا أى سبب. وعندئذ، سيحمر وجهك أو يمتقع لونك، أو يخفق قلبك بشدة.

عندما يجوز الممثل على مثل هذه المادة الانفعالية التى يسهل ابتعاثها بقوة، فلن يكلفه شيئا أن يعانى على الخشبة مشهدا مشابها لذلك الذى انطبع فى نفسه بعد الهزة التى امتحنها فى الحياة. ولن يكون، فى أثناء ذلك، ثمة حاجة إلى التماس العون من التقنية، بل سيتم كل شئ من تلقاء نفسه، لأن الطبيعة ذاتها ستقدم العون المثل.

هذا الشكل هو الأقوى والامضى والأقدر على الحياة من أشكال الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة.

وسأتناول حادثة أخرى: لى صديق مشتت الذهن للغاية، وقد حدث أن دعاه بعض معارفة بعد انقطاع دام سنة كاملة. وعلى مائدة الغداء رفع هذا الصديق نخب ابن صاحب البيت، وهو طفل صغير كان يحبه أبواه بحرارة.

واستقبل نخب الصحة هذا بصمت مطبق، وما لبث بعده أن سقطت ربة البيت مغشيًا عليها. فقد نسى صديقى المسكين أن حفل الغداء هذا، إنما يجرى بمناسبة مرور عام على موت الطفل الذى اقترح أن يشرب نخب صحته.

ولقد اعترف لى صاحبى قائلا: «لن أنسى ماعانيته آنذاك طوال حياتى».

ومع ذلك فإن الشعور الذى خالج صديقى لم يحجب ما كان يجرى حوله، كما حدث ذلك فى مثال الصفعة. ولذلك فقد انطبع فى ذاكرة صديقى، بالإضافة إلى المعاناة ذاتها، بعض الأجزاء الأكثر سطوعا من الواقعة وظروفها. لقد كان يتذكر بوضوح تام إمارات الفزع التى ارتسمت على وجه ضيف كان يجلس قبالته، وعيون السيدة التى كانت تجلس إلى جواره وغضت طرفها، والصيحة التى انطلقت من طرف المائدة المقابل.

والآن، بعد مرور زمن طويل، مازالت تنبعث المشاعر التى انتابته آنذاك فى لحظة الموقف المخزى على مائدة الغداء بصورة تلقائية مفاجئة. ولكنه أحيانا لا ينجح فى التوصل إلى ذلك على الفور، فيضطر إلى تذكر الظروف التى صاحبت تلك الحادثة المشئومة وعندئذ، تنتعش على الفور، أو بصورة تدريجية، عملية الشعور ذاتها.

وذلك مثال على ذكريات انفعالية أضعف، أو إذا صح القول، ذات درجة وسطى في قوتها وقدرتها على الحياة. وهي غالبا ما تتطلب عونا من التقنية السيكولوجية.

والآن، سأقص عليكم حادثة هي الثالثة من نوعها. ولقد وقعت لصديقي ذلك مشتت الذهن، ولكن ليس أمام الناس، بل أمامي في حديث ودي، وجها لوجه على انفراد.

وتتلخص المسألة في أن ابنة عمته وصلت إليه بعد موت والدتها لكي تقدم إليه شكرها على الإكليل الذي ارسله إلى نعش المرحومة. ولم تكد ابنة العمة تنتهي من القيام بمهمتها حتى أسرع غريب الأطوار بالسؤال عن صحة العمة (المرحومة).

ولقد انطبع الخجل الذي عاناه حينئذ في ذاكرته، ولكن بصورة أضعف مما في مثال النخب السابق. ولذلك، لو شاء صاحبي الانتفاع من هذه المادة الانفعالية لاضطر إلى القيام بعمل داخلي كبير، لأن آثارها لم تنطبع في ذاكرته الانفعالية بذلك العمق الذي يسمح لها بأن تنتعش بصورة مستقلة دون أي عون جانبي.

هذا مثال على الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة الضعيفة.

وفي هذه الحالة يترتب على التقنية السيكولوجية أن تنجز عملا كبيرا ومعقدا.

.... عام (..) ١٩

استأنف أركادي نيكولا يفتش تحليل مختلف أشكال الذاكرة الانفعالية وقوتها، فقال:

ـ وتحتفظ بعض ذكريات المشاعر المعاشة في داخلنا في شكل مخفف، بينما تعيش ذكريات أخرى رغم ندرتها في شكل مجسم.

وكثيرا ما تعيش الانطباعات المتلقاه في ذاكرتنا، وتستمر في النمو، وتتعمق هناك. إنها تتحول إلى عوامل مثيرة لعمليات جديدة تذكّر بتفاصيل لم تعش بصورة كاملة من جهة، وتوقظ الخيال الذي يكمل خلق التفاصيل المنسية من ناحية أخرى. وغالباً ما تلتقي هذه الظاهرة بيننا عن الفنانين، وتذكروا على الأقل الفنان الإيطالي.. الذي التقيتموه عندي.

وإليكم حادثة أخرى أكثر وضوحا من الواقع حدثت مع أختي:

ـ فلقد جلبت معها في حقيبتها، وهي عائدة من المدينة إلى بيتها في القرية، رسائل زوجها المتوفى الذي كانت تحبه كثيرا، وعندما اقترب القطار استعجلت في القفز خارج العربة

وهبطت على درجة النزول الأخيرة ولكن هذه الدرجة كانت متجمدة، فانزلقت قدمها ووجدت نفسها بين العربات المتحركة وأعمدة أرضية الرصيف التى كانت تتحرك نحوها. وصرخت المرأة المسكينة بائسة، ولكن ليس لأنها خافت على حياتها، بل أنها أسقطت حملها الغالى، وهو محفظتها التى كانت تحتوى على الرسائل. وارتفعت جلبة، وأخذوا يصرخون بأن امرأة سقطت تحت عربة القطار، وبدلا من أن يساعد قاطع التذاكر شقيقتى أخذ يشتمها بأفظع الالفاظ. ولقد وقع مشهد سخيف وكريه. ولم تستطع المرأة المسكينة التى استاءت من المشهد طوال اليوم أن تعود الى رشدها، ولقد أفضت لمن فى المنزل باستيائها من قاطع التذاكر ناسية السقوط والكارثة التى كادت أن تقع.

ولما حل المساء تذكرت شقيقتى كل ما حدث، وأصابتها نوبة عصبية.

بعد ما حدث لها لم تتمكن من اتخاذ قرارها بالعودة إلى المحطة حيث كادت أن تقع لها الكارثة. وفضلت شقيقتى، خوفا من أن تأخذ ذكرياتها هناك حدة أقوى، السفر فى مركبة أخرى تقطع خمسة فراسخ إضافية للوصول الى محطة أبعد.

وهكذا، يبقى الإنسان فى لحظة الخطر هادئا، ويغيب عن الوعى لدى تذكرها. أليس هذا مثالا على قوة الذاكرة الانفعالية، وعلى أن المعاناة المكررة يمكن أن تكون أقوى من المعاناة الأولية لأنها تتطور فى ذكرياتنا.

وعليكم أن تميزوا طبيعة هذه الذكريات الانفعالية ونوعيتها، بالإضافة إلى قوتها وشدتها. ولنفرض، مثلا، أنكم لستم الشخصية الفاعلة فى الحوادث التى سردتها حول الصفقة والنخب وبنت العم، بل مجرد شهود عليها.

ثمة فارق بين أن توجه اليك إهانة أو تعانى من خجل شديد، وبين أن تراقب ما يحدث فتستاء منه، وتنتقد سلوك من كان سببا فى النزاع، دون أن تتحمل تبعة ذلك.

وليس ثمة، بالطبع، ما يستثنى إمكانية نشوء معاناة قوية لدى الشاهد، بل قد تكون هذه المعاناة فى بعض الحالات أكبر مما هى عليه لدى شخصية الحدث ذاتها. ولكن ليس هذا ما يهمنى فى الوقت الحاضر. فأنا أميز هنا نوعية ذكريات الشاهد الانفعالية المعايشة التى لا تشبه مثيلتها لدى الشخصية ذاتها.

وثمة احتمال آخر، وهو ألا يشترك الشخص فى الحادث لا بوصفه شخصية فاعلة ولا بوصفة شاهدا، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط.

لن يقف ذلك عائقا أمام قوة تأثير الذكريات الانفعالية وعمقه. إذ أن هذا التأثير سيكون مرهونا بقوة إقناع الكاتب أو المتحدث، وبرهافة حس القارىء والمستمع.

وأنا لن أنسى مطلقا قصة شاهد عيان على غرق أحد الزوارق الكبيرة مع طاقمه المؤلف من بعض الطلبة المراهقين حيث توفى ربانهم فجأة فى أثناء العاصفة. ولم يسعف الحظ بالنجاة سوي طالب واحد. لقد هزتنى قصة هذه المأساة البحرية التى نقلت إلىّ نقلا فنيا بتفاصيلها كلها ومازالت تثيرنى حتى يومنا هذا.

على أنه تختلف الذكريات الانفعالية لدى كل من الشخصية الفاعلة والشاهد والمستمع والقارىء عن مثيلتها لدى الآخر، من حيث نوعية هذه الذكريات.

ويتفق للفنانين استخدام جميع أنواع المادة الانفعالية وتوظيفها ومعالجتها تبعا لمتطلبات أدوارهم.

وإليكم هذا المثال: لنفرض أنك فى مشهد الصفعة، الذى جئت على ذكره فى الحصة السابقة، لم تكن الشخصية الفاعلة، بل مجرد شاهد.

ولتفرض أيضا أن هذا المشهد الذى جرى أمام عينيك حينئذ قد ترك يومها فى نفسك أثرا قويا، وحفر عمقا فى ذاكرتك الانفعالية. سيكون من السهل عليك استعادة مثل هذه المعاناة على الخشبة فى دور يناسب ذلك. ولكن لنفرض أن مشهداً كهذا قد وجد ولكنك ستضطر فيه إلى أداء دور الشخص الذى تلقى الإهانة، وليس دور الشاهد على مشهد الصفعة. فكيف يمكنك أن تحول فى نفسك ذكريات الشاهد الانفعالية الى معاناة الشخصية ذاتها!

إن الرجل الذى تلقى الإهانة يشعر بها، بينما يقتصر موقف الشاهد على التعاطف. ولذلك يجب أن تحول التعاطف إلى شعور حقيقى ينتاب الشخصية الفاعلة.

وإليكم مثالا على هذا النوع من التحويل:

لنفرض أنك جئت إلى صديق لك ووجدته فى حالة مروعة: فهو يغمغم بشىء ما، ويتضرر من الألم ويبكى، ويبدى علامات اليأس التام. بيد أنك لا تنجح فى فهم جوهر الأمر رغم تأثرك القوى بحالة صديقك. ما الذى تعانيه فى هذه اللحظات؟ نوعا من التعاطف. ولكن هاهو ذا صديقك يقودك إلى حجرة مجاورة، وهناك ترى زوجته ملقاة على الأرض فى لجة من الدماء.

ويفقد الزوج سيطرته على نفسه لدى رؤيته هذا المشهد فيشرق وينتحب وتند عنه صرخات لا تفهم جيدا ما يقول من خلالها، بيد أنك تشعر بجوهرها المأساوى.

ما الذى ينتابك فى هذه اللحظات؟

إنك تتعاطف مع صديقك تعاطفا أقوى.

ولكن ها أنت قد نجحت فى تهدئة صديقك المسكين، وبدأت تفهم ما يقوله،

لقد تبين أن صديقك ذبح زوجته بسبب الغيرة...

لدى سماعك هذا الخبر سيتحول كل شيء فى داخلك. وسينقلب تعاطف الشاهد على الفور إلى شعور الشخصية الفاعلة التى وجدت نفسك تقوم بدورها فى الواقع المأساوى.

وتحدث مثل هذه العملية فى فننا أيضا فى مرحلة الإعداد لدور من الأدوار. فما إن يشعر الفنان بحدوث تحول مشابه فى نفسه، ويشعر بأنه شخصية فعّالة فى حياة المسرحية، حتى يتولد فى داخله شعور حقيقى. وفى كثير من الأحيان يتم هذا التحول من تعاطف الإنسان ـ الفنان إلى إحساس الشخصية بصورة تلقائية.

وقد تبلغ درجة تغلغل الأول (أى الإنسان ـ الفنان) فى موقف الثانى (أى الشخصية) واستجابته لهذا الموقف حدا يشعر فيه بنفسه أنه فى مكان هذا الأخير.

من خلال هذا الموقف سينظر تلقائيا بعينى الشخص المهان نفسه، فيرغب فى العمل والتدخل فى الواقعة والاحتجاج ضد تصرفات الشخص المهين كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية ويسيء اليه بالذات.

فى هذه الحالة، تحوّل معاناة الشاهد المتعاطف إلى شعور بصورة تلقائية، أى أنها تصبح من نوع معاناة الشخصية ذاتها، وتكاد تعادلها قوة.

ولكن ماذا تفعل إذا لم تحدث هذه العملية فى أثناء الابداع؟ عندئذ لابد من اللجوء إلى التقنية السيكولوجية بظروفها المقترحة، وكلمات «لو» السحرية، وغير ذلك من عوامل الإثارة التى تستجيب لها الذاكرة الانفعالية.

وعلى هذا، يجب ألا نكتفى فى بحثنا عن المادة الداخلية بالاستفادة مما عشناه بأنفسنا فى الحياة، بل أن نستفيد أيضا مما عرفناه وتعاطفنا معه فى الناس الآخرين.

وثمة عملية مشابهة تحدث للذكريات التى نحصل عليها من القراءة أو من سماع ما يسرده الأشخاص الآخرون.

ويضطرنا هذا أيضا إلى معالجة تلك الانطباعات فى أنفسنا، وبالأحرى إلى تحويل تعاطف القارىء أو المستمع إلى شعور حقيقى بنا مشابه لشعور شخصية القصة.

ولكن، ألستم على معرفة بعملية التحول هذه؟ ألا تفعلون الشىء نفسه فى كل دور جديد؟ فأنتم تتعرفون على الدور من خلال قراءة المسرحية التى هى قصة الكاتب الدرامى بصدد حادث لم نكن، نحن الممثلين، لا شهودا عليه ولا شخصيات فاعله فيه.

عندما نتعرف للمرة الاولى بمؤلف الكاتب الدرامى لا يتولد فى داخلنا ـ فيما خلا بعض الاستثناءات النادرة ـ سوى تعاطف مع الشخصية. ويتعين علينا من خلال العمل التحضيرى تحويل هذا التعاطف إلى شعور حقيقى خاص بالإنسان ـ الفنان.

عام (..) ١٩.

سألنا أركادى نيكولايفتش اليوم:

ـ هل تذكرون أتود «المجنون» أو أتود «الطائرة المحطمة»؟ هل تذكرون ظروفها المقترحة ولكلمات «لو» السحرية، وابتداعات الخيال، وغير ذلك من عوامل الإثارة التى ساعدتكم فى الكشف عن المادة الروحية فى الذاكرة الانفعالية؟ ولقد توصلتم إلى نتائج مشابهةبمساعدة عوامل إثارة خارجية.

هل تذكرون ذلك المشهد من مسرحية «براند» وكيف قسمناه الى وحدات ومهمات استدعت صراعا حادا بين الإناث والذكور منكم؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع عوامل الإثارة الداخلية.

وهل تذكرون مواضيع الانتباه التى استعرضناها بوساطة المصابيح الكهربائية التى كانت تتوهج هنا وهناك سواء على الخشبة أو فى صالة المتفرجين؟ انكم تعلمون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون عوامل إثارة لنا.

هل تذكرون الأفعال السيكولوجية، ومنطق هذه الأفعال وترابطها، ثم الصدق والإيمان بأصالة هذا الصدق؟ ذلك أيضا عامل إثارة مهم من عوامل إثارة الشعور. وسيترتب عليكم فى المستقبل معرفة عددكبير من عوامل الإثارة الداخلية الجديدة. وأقوى عوامل الإثارة هذه

يكمن فى كلمات المسرحية وأفكارها، وفى المشاعر التى ينطوى عليها ما وراء النص، وفى العلاقات المتبادلة بين الشخصيات.

ولقد تعرفتم أيضا على عدد كبير من عوامل الإثارة الخارجية المتمثلة فى المناظر ووضع الاثاث، والاضاءة، والصوت، ومؤثرات التشكيلات الحركية الأخرى، التى تخلق توهم الحياة الاصلية وأمزجتها الحيّة على الخشبة.

فإذا جمعتم عوامل الإثارة التى تعرفونها الآن، وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التى سيترتب عليكم معرفتها، لوجدتم بين أيديكم عددا وافرا منها لا يستهان به. تلك هى ثروتكم من التقنية السيكولوجية، ويجب أن تكونوا قادرين على استخدامها.

وقلت لتورتسوف:

ـ ولكن كيف؟ انى أشعر بشغف شديد الى تعلم طريقة استدعاء المشاعرالمكررة واستثارة الذاكرة الانفعالية فى الوقت الذى أشاء.

وقال أركادى نيكولايفتش شارحا:

ـ يجب أن تتعاملوا مع الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة مثلما يتعامل الصياد مع طريدته. فإذا لم يأت الطائر بنفسه إليه، فما من وسيلة تمكن من العثور على الطائر وسط أدغال الغابة. ومن ثم لا يبقى أمامه سوى أن يغرى طريدته بالخروج من الغابة بمساعدة صفير خاص يدعى «بوق الصياد».

وشعورنا الفنى يجفل كما يجفل طائر الغابة ويختبيء فى أعماق أنفسنا. وإذا لم يستجب من تلقاء نفسه. فإنك لن تعثر عليه فى مسكنه، ولا بأى حال من الأحوال، ومن ثم لابد من الاعتماد على بوق الصياد.

إن عوامل الجذب (أو أبواق الصياد) هى نفسها عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة التى كنا نتحدث عنها طوال الوقت.

ولقد انطوت كل مرحلة من مراحل المنهاج التى قطعناها على عامل جذب (أو إثارة) للذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة. وبالفعل، فقد كان كل من كلمة «لو» السحرية، والظروف المقترحة، وابتداعات الخيال، والوحدات والمهمات، ومواضيع الانتباه، وصدق الأفعال الداخلية والخارجية والإيمان بهذا الصدق بمثابة عامل جذب (أو إثارة) مناسب.

وعلى هذا، فقد أفضى بنا العمل المدرسى الذى قمنا به حتى الآن إلى عوامل الجذب ونحن نحتاج هذه الأخيرة لاستثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة.

إن عوامل الجذب هى الوسائل الرئيسية المستخدمة فى مجال عمل تقنيتنا السيكولوجية.

ويجب الاستفادة على نطاق واسع من الصلة القائمة بين عامل الجذب والشعور، لاسيما إنها صلة طبيعية وسوية.

يجب أن يستجيب الفنان استجابة عفوية لعوامل الجذب (عوامل الإثارة) وأن يتمكن منها مثلما يتمكن عازف (البيانو) الماهر من مفاتيح آلته: ما إن تبتكر ابتداعا جذابا ـ سواء كان ذلك فكرة حول مجنون، أو طائرة محطمة، أو احتراق نقود ـ حتى يختلج شعور ما فى داخلك. ثم تبتكر فكرة أخرى وإذا بها تستدعى معاناة أخرى مختلفة تماما. عليه أن يعرف ماذا يمكن استدعاؤه وبأية وسيلة، ما الذى يمكن اصطياده وبأى «طعم». يجب أن يكون بستانيا ماهرا من حيث الجوهر يعرف ماذا ينشىء ومن أية بذور. لا يجوز له أن يستخف بأية أداة، ولا بأى عامل من عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية.

ولقد كرست نهاية الحصة للبرهان على أن عملنا المدرسى كله، ومراحله المختلفة، انما يفضى، بالدرجة الأولى، إلى استثارة الذاكرة الانفعالية، والمعاناة المكررة.

..............عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

ـ يتضح مما سبق ذلك الدور الكبير الذى تلعبه الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة فى عملية الإبداع.

ويأتى الآن دور الحديث عن مخزون الذاكرة الانفعالية. إن هذا المخزون لا يجب أن ينقطع أبدا. فكيف يمكن التوصل إلى ذلك، وأين نبحث عن المادة الإبداعية؟

أنتم تعرفون أن هذا المخزون هو، بالدرجة الأولى، انطباعاتنا ومشاعرنا ومعاناتنا الخاصة، ونحن نغترف ذلك كله إما من الواقع أو من الحياة المتخيلة وبالأحرى من ذكرياتنا والكتب التى تقرؤها، ومن الفن والعلم والمعارف والرحلات والمتاحف، وبشكل رئيسى من اتصالنا بالناس.

وتختلف طبيعة المادة التى يغترفها الممثل من الحياة تبعا للكيفية التى يفهم بها المسرح رسالة الفن وواجباته إزاء المتفرج. فثمة عصور وجد فننا نفسه فى متناول عدد قليل من

الناس الخاملين الذين كانوا يبحثون فيه عن تسلية، ولقد سعى هذا الفن إلى إرضاء هذه الحاجة. وثمة عصور أخرى أصبحت فيها الحياة النابضة التى تحيط بالممثل مادة إبداعية..وهكذا.

لقد دخلت مواد من مختلف الأنواع فى إبداع المسرح خلال عصوره المختلفة. فقد كانت مسرحيات (الفورفيل) تكتفى ببعض الملاحظات السطحية. ولم تكن تتطلب تراجيديا (أوزيروف) الشرطية، فى حال توافر حيوية معينة وتقنية خارجية لدى الممثل، أكثر من بعض الاضطلاع بأساليب الذوق الحماسى. ولقد اكتفى الممثلون لإنعاش الدراما الروسية ابتداء من الستينات وانتهاء بتسعينات القرن التاسع عشر(باستثناء مؤلفات أوتسروفسكى) بالخبرة التى كانو يغترفونها من وسطهم وفئة المجتمع القريبة منهم. ولكن عندما كتب (تشيخوف) مسرحية «النورس» المشبعة بتأثير العصر الجديد، تبين أن المادة السابقة لم تكن كافية، واحتاج الأمر الى التغلغل بصورة أعمق إلى حياة المجتمع الإنسانية التى تولدت فيها اتجاهات أدق وأعقد.

وكلما تطورت وتعقدت حياة الشخصيات، وحياة الانسانية عموما، توجب على الفنان أن يتعمق أكثر فى ظواهر هذه الحياة المعقدة. من أجل هذا، كان لابد من سعة الأفق فى مجالات الحياة، حيث تتعاظم هذه الضرورة إلى مالا حدود إبان الأحداث العالمية.

ولا يكفى من أجل ذلك أن نوسع دائرة الانتماء لتشمل مختلف مجالات الحياة، فالملاحظة وحدها لا تكفى ويتطلب الأمر فهم معنى الظواهر التى نلاحظها، ومعالجة المشاعر المتقلبة التى انطبعت فى الذاكرة الانفعالية، والتغلغل الى المعنى الحقيقى لما يحدث حولنا. ولا تكفى دراسة هذه الحياة لكى نخلق فن«حياة النفس الانسانية» ونصورها على الخشبة، بل يجب الانغماس بشكل مباشر فى جميع ظواهرها متى أمكن ذلك، وأين، وبأية طريقة ممكنة. بعيدا عن ذلك سيجف إبداعنا ويتحول إلى قالب جامد. إن الفنان الذى يراقب الحياة المحيطة به من جانب، والذى يمتحن بنفسه الظواهر المحيطة ولكن لا يتغلغل إلى أسبابها المعقدة، ولا يرى وراءها أحداث الحياة الكبيرة المشبعة بدرامية هائلة وروح حماسية عظيمة، هذا الفنان يموت فى سبيل فنه الحقيقى. وعليه كيما يعيش فى سبيل الفن أن يتعمق، مهما كلف الأمر، فى معنى الحياة التى تحيط به، وأن يشحذ ذهنه ويعيد امداده بالمعارف التى تنقصه، وأن يراجع آراءه. لينظر الفنان إلى الحياة بأفق واسع إذا كان لا يرغب فى أن يموت إبداعه. إذ لا يمكن أن يكون الممثل الذى تتميز نظرته بضيق الأفق

فنانا بكل ما في الكلمة من معنى. ومع ذلك، فإن الغالبية من الممثلين الضيقى الأفق هم الذين يصلون إلى مآربهم من خشبة المسرح.

ويجب الأخذ بعين الاعتبار، في أثناء البحث عن المادة الانفعالية، أننا، نحن الروس، أقرب إلى رؤية القبيح في الآخرين وفي أنفسنا على السواء.

لذلك فإن مخزوننا من المشاعر والذكريات السلبية في الذاكرة الانفعالية هو مخزون ضخم. فأدبنا يفيض بالشخصيات السلبية ويفتقر إلى العناصر الإيجابية افتقارا شديدا.

ثمة مؤلفات فنية كثيرة في مجال الرذيلة (خليستاكوف، رئيس البلدة)، وثمة انفعالات واسعة المدى في مجال الصفات الانسانية القاتمة(ايفان الرهيب)، ولكن جوهر فننا المعبّر عن«حياة النفس الإنسانية» الجميلة لا يكمن في تلك الصفات وحدها. نحن بحاجة أيضا إلى مادة أخرى مختلفة. فابحثوا عنها في زوايا عالمنا الداخلي المضيئة حيث تزخر بالغبطة والولع الجمالي.

عليكم أن تزودوا ذاكرتكم الانفعالية بمزيد من الانطباعات الجميلة والنبيلة.

أليس واضحا لكم الآن أن الفنان الحقيقي يحتاج لتحقيق ما هو مطلوب منه إلى أن يحيا حياة غنية بمضمونها، شيقة، جميلة، متنوعة، مثيرة وسامية. عليه أن يحيط علما ليس بما يجري في المدن الكبيرة فحسب، بل بما يحدث في المدن النائية، وفي القرى، وفي المعامل، وفي المصانع وفي مركز العالم الثقافي نفسه.

عليه أن يدرس حياة السكان الذين ينتمي إليهم وسكان البلاد الأخرى وسيكولوجيتهم.

نحن بحاجة إلى سعة أفق كبيرة لأننا نؤدي مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى. إننا نطالب بالتعبير عن «حياة النفس الإنسانية» في جميع أنحاء الكرة الأرضية.

زد على ذلك، أن الممثل لا يخلق على الخشبة حياة عصره فحسب، بل الحياة في الماضي والحياة في المستقبل كذلك. وهذا يعقد من مهمته. فالفنان يستطيع، لدى خلقه الزمن الحاضر، أن يراقب ما هو موجود، وما يجري حوله. أما إذا كان عليه أن يخلق الماضي أو المستقبل، فيجب بادىء ذي بدء أن يرسم الحياة الموجودة، أو أن يعيد خلقها من جديد في خياله، وهذا عمل معقد كما رأينا.

• إذن، كان مثلنا الأعلى، وسيبقى دائما، السعي الحثيث لتحقيق ما هو خالد وأبدي في الفن: وبالأحرى مالا يمكن أن يندثر أبدا، ما يبقى فتيا وقريبا من قلوب الناس دائما.

وإننى لأقصد بذلك ذرى الإنجازات الإبداعية التى صارت بالنسبة لنا نماذج كلاسيكية ومثلا أعلى نتوق اليه أبدا. لذا يجب أن تعكفوا على دراسة هذه النماذج، وأن تبحثوا عن مادة إبداعية انفعالية حية للتعبير عنها.

ويأخذ الفنان من الحياة الواقعية أو المتخيلة كل ما يمكن أن تعطيه هذه الحياة للإنسان. بيد أن جميع هذه الانطباعات والانفعالات والمتع، وكل مايعيش به الآخرون يتحول لديه إلى مادة يستخدمها من أجل الإبداع.

إنه يخلق من الأمور الخاصة والعابرة عالما كاملا من الصور الجمالية، والأفكار المضيئة التى ستحيا أبدا من أجل الجميع.

ثم اختتم أركادى نيكولايفتش حصته ـ المحاضرة قائلا:

ـ لقد قلت لكم كل ما يمكن قوله لطالب مبتدىء عن الذاكرة الانفعالية، وما تبقى ستعرفونه فى المستقبل من خلال متابعتنا برنامج دراستنا.

١٠ـ الاتصال

.. .. .. عام (   ) ١٩.

كان ثمة لافتة معلقة في الصالة كتب عليها:

الاتصال

ودخل أركادى نيكولايفتش فهنأنا بالمرحلة الجديدة، ثم توجه نحو فيسيلوفسكى وسأله:

ـ بمن أنت على اتصال الآن، أو بأى شيء؟

وكان فيسيلوفسكى مشغولا بأفكاره ولم يدرك كنه السؤال على الفور. فأجاب بلهجة تكاد تكون آلية:

ـ أنا؟ لست على اتصال بأى شخص، ولا بأى شيء!

فقال أركادى نيكولايفتش مداعبا:

ـ أنت «معجزة الطبيعة» إذن! لابد من إرسالك إلى المتحف ما دمت قادرا على الحياة دون أن تتصل بأى شخص!

وراح فيسيلوفسكى يعتذر مؤكدا أن أحدا لم ينظر إليه، وهو لم يتوجه بطلب إلى أحد، ولهذا لم يكن بالإمكان أن يتصل بأحد ما.

وأعرب أركادى نيكولايفتش عن دهشته قائلا:

ـ وهل هذا يحتاج إلى أن ينظر إليك أحد ما، أو أن يتحدث إليك؟ هيا أغمض الآن عينيك، وسد أذنيك، والزم الصمت ثم لاحظ الشخص أو الشيء الذى تكون على اتصال ذهنى معه. هيا حاول أن تلتقط لحظة واحدة لا تكون فيها متصلا بموضوع اتصال ما!.

وقمت أنا أيضا بالاختبار نفسه، أى أنى أغلقت عينى وسددت أذنى، ورحت أتابع ما يحدث فى داخلى.

تراءت لى أمسية البارحة فى المسرح حيث عزف الرباعى الوترى الشهير وبدأت اتتبع حركاتى ذهنيا خطوة خطوة: هأنذا أدخل الردهة، وألقى التحية، ثم أجلس بصورة مريحة أراحت العازفين وهم يستعدون.

وسرعان ما بدءوا يعزفون ورحت أستمع اليهم. بيد أنى لم أتمكن من التغلغل إلى طبيعة أدائهم، فأصغى إليه وأحس به بعمق.

«وها هى ذى لحظة فارغة لم يتم فيها أى اتصال». قررت هذا وأسرعت أخبر تورتسوف بذلك. فأعرب عن دهشته قائلا:

ـ كيف؟! وهل تعتبر لحظة استقبالك مؤلف الفن لحظة فارغة محرومة من الاتصال؟

وقلت فى إصرار:

ـ نعم، فأنا كنت استمع ولكنى لم أسمع جيداً، وحاولت أن أتعمق ولكنى لم أفلح، وهذا يعنى أن عملية الاتصال لم تبدأ، واللحظة كانت فارغة.

ـ إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك لها لم يبدأ، لأن العملية السابقة لم تكن قد انتهت وكانت تصرف انتباهك. ولكن ما إن انتهت هذه العملية حتى شرعت فى الاهتمام بالموسيقى أو بشىء ما آخر غير الموسيقى. لذلك، لم يكن ثمة انقطاع فى الاتصال.

وأمنّت على كلامه قائلا:

ـ ليكن الأمر كذلك.

ثم واصلت استذكارى.

كانت قد بدرت منى، وأنا مشتت الذهن، حركة عنيفة، فى مكانى بدا لى أنها لفتت انتباه الحاضرين. ولقد احتجت إلى بعض الوقت أجلس بهدوء، وأتظاهر بسماع الموسيقى. ولكنى لم أكن أستمع إليها فى واقع الأمر، بل كنت أراقب ما يجرى حولى.

وألقيت نظرة خاطفة نحو تورتسوف وأدركت أنه لم يكن قد انتبه الى حركتى. بعد ذلك رحت أقلب النظر فى أرجاء القاعة باحثا عن العم شوستوف، ولكنه لم يكن موجودا. كما لم أجد أحدا من الممثلين، ثم رحت أتطلع من جديد إلى جميع الحاضرين تقريبا استعرضتهم الواحد بعد الآخر، الا أن انتباهى تشتت فى جميع الاتجاهات ولم أتمكن من السيطرة عليه أو توجيهه. وما أكثر الصور التى تراءت لى والأفكار التى خطرت على بالى فى أثناء ذلك! رلقد ساعدت الموسيقى على تحليقات الفكر والخيال هذه. كنت أفكر بأهلى وأقاربى الذين يعيشون بعيداً فى مدن أخرى وبصديقى المتوفى.

وقال أركادى نيكولا يفتش: إن هذه التصورات لم تولد فى داخلى عبثا، بل لأننى كنت أحتاج إما إلى أن أضفى على المواضيع أفكارى ومشاعرى وغير ذلك، أو إلى أن آخذ منها أفكاراً ومشاعر غريبة. وانجذب انتباهى فى نهاية المطاف، الى قناديل الثريا، ورحت اتأمل طويلا أشمالها الغريبة.

وقررت فى نفسى: «هاهى ذى لحظة فارغة: إذ لا يمكن أن تسىء مجرد النظر إلى هذه القناديل التافهة اتصالا».

وعندما أخبرت تورتسوف باكتشافى الجديد أخذ يفسره لى التفسير التالى:

ـ كنت تحاول أن تفهم كيف تم صنع ذلك الشىء، ومن أية مادة صنع. ولقد أعطاك هذا الموضوع شكله وصورته العامة ومختلف التفاصيل الممكنة عن تكوينه. وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتفكر، إذ تقوم بتسجيلها فى ذاكرتك، بالشىء المدرك. وهذا يعنى أنك أخذت شيئا ما لنفسك من الموضوع. ولهذا نعتبر، على طريقتنا نحن المثلين، أنه كانت ثمة عملية اتصال. وإذا كان يربكك جمود موضوع التأمل، فتذكر أن أى لوحة، أو تمثال، أو صورة لصديق، أو أى شىء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لا حياة فيها: ولكنها تنطوى على جزء من حياة مبدعيها، كذلك القنديل يمكن أن تنبعث فيه الحياة من ذلك الاهتمام الذى نضعه فيه.

وسألت:

ـ على هذا، فنحن نتصل بأى شىء يقع تحت أنظارنا؟

ـ من المستبعد أن تتمكن من استقبال كل ما تراه حولك بصورة خاطفة، أو أن تعطيه شيئا ما من نفسك. وبعيدا عن لحظات التقبل هذه أو العطاء على الخشبة لا وجود لاتصال. انما تولد لحظة اتصال قصيرة بالأشياء عندما تنجح فى أن ترسل إليها شيئاً ما من نفسك، أو تستقبل شيئا ما منها.

ولقد قلت، غير مرة، أنه من الممكن على الخشبة أن ينظر الممثل ويرى ما ينظر إليه، ويمكن أن ينظر الى الشيء ولا يراه. وبالأحرى من الممكن أن ينظر الممثل على الخشبة إلى كل ما يجرى فوقها وأن يراه ويشعر به، ولكن يمكن أيضا أن ينظر إلى ما يحيط به على الخشبة، ويشعر بما يجرى فى صالة المتفرجين، أو خارج جدران المسرح، ويوليه اهتمامه.

بالإضافة الى ذلك قد ينظر الممثل ويرى ما ينظر إليه ويتقبله، وقد ينظر ويرى ما ينظر إليه، ولكن لا يتقبل شيئا مما يجرى حوله على الخشبة.

وبالاختصار، ثمة نظرة أصيلة ونظرة خارجية، شكلية، أو إذا صح القول، نظرة (بروتوكولية) من عين فارغة كما تعبر عن ذلك فى لغتنا.

وثمة وسائل صنعية خاصة لتمويه هذا الخواء الداخلى، بيد أن هذه الوسائل لا تفعل سوى أن تزيد من حملقة الأعين الفارغة.

هل ثمة حاجة إلى القول بأن لا ضرورة لهذه النظرة على الخشبة، وبأنها ضارة، فالأعين هى مرآة الروح، وبالتالى فإن الأعين الفارغة هى مرآة روح فارغة.

لا تنسوا هذا أبدا!

المهم هو أن تعكس عيون الفنان ونظرته على الخشبة المضمون الداخلى العميق الذى تنطوى عليه روحه المبدع. ومن ثم وجب عليه أن يضمر فى ذاته هذا المضمون الداخلى العميق الذى يشابه «حياة الإنسان» فى الدور الذى يقوم بأدائه، وأن يتصل طوال مدة تواجده على الخشبة بشركائه فى المسرحية من خلال هذا المضمون الروحى.

ومع ذلك فإن الفنان هو إنسان، ومن صفاته الضعف البشرى. ومن الطبيعى عندما يصعد الخشبة أن يحمل معه هواجسه الحياتية ومشاعره، وتأملاته الخاصة المتولدة من الواقع الحقيقى. ولذلك فإن خطه الحياتى ذا الأفق الضيق لا ينقطع، بل يتسلل إلى معاناة الشخصية المصورة لدى أول فرصة سانحة.

والفنان لا يستسلم للدوره إلا عندما يستحوذ هذا الأخير عليه، وعندئذ يتم اندماجه بالشخصية ويتقمصها إبداعيا. ولكن يكفى أن ينصرف انتباهه عن الدور حتى يستحوذ عليه من جديد خط حياته الإنسانية الخاصة، ويحمله إما إلى صالة المتفرجين وراء الأضواء الأمامية، أو بعيدا خارج جدران المسرح، حيث يبحث لنفسه عن مواضيع للاتصال الذهنى، وعندئذ، يجرى التعبير عن الدور بصورة خارجية آلية. وبسبب تشتت الانتباه، وتكرار هذا التشتت، ينقطع خط الحياة والاتصال فى كل لحظة، ويجرى ملء الفراغات الناشئة بتركيبات من حياة الفنان الخاصة، لا علاقة لها بالشخصية المصورة.

تصوروا عقدا ثمينا تتناوب فيه كل ثلاث حبات ذهبية مع حبة رابعة بسيطة من القصدير، أما الحبتان الذهبيتان التاليتان فيصل بينهما خيط.

ما نفع مثل هذه العقد؟ ومن يحتاج إلى خط الاتصال المتقطع هنا؟ فالانقطاع المتواصل فى خط حياة الدور هو تشويه متواصل للدور وقضاء عليه.

على إنه إذا كانت عملية الاتصال الصحيحة الشاملة ضرورية فى الحياة، فإن هذه الضرورة تتضاعف عشرات المرات على الخشبة. ويحدث هذا بفضل طبيعة المسرح وفنه الذى يقوم بشكل كامل على الاتصال المتبادل بين الشخصيات وعلى اتصال الشخصية بذاتها. وفى واقع الأمر: تصوروا أن يعن على بال كاتب مسرحى أن يقدم أبطاله وهم نائمون أو فى حالة غيبوبة، أى حينما لا تتبدى حياة الشخصيات الروحية.

كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع الكاتب على الخشبة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر، ولا يرغبان فى أن يقدم أحدهما نفسه للآخر، أو أن يتبادل معه المشاعر والأفكار، بل على العكس يخفيان ذلك، ويجلس كل منهما صامتا فى زاوية من زوايا المسرح.

فى هذه الحالة، لا يعود ثمة مبرر لبقاء المتفرج فى المسرح لأنه لن يجد ما جاء فى طلبه: أى أنه لن يحس بمشاعر الشخصيات، ولن يتعرف على أفكارها.

وسيختلف الأمر تماما إذا التقى الشخصان على الخشبة، ورغب كل منهما فى أن يعبر للآخر عن مشاعره، أو أن يقنعه بأفكاره، بينما يحاول الآخر إدراك مشاعر الشخص المتكلم وأفكاره.

والمتفرج عندما يتواجد فى أثناء هذا التبادل العاطفى والفكرى الذى يقوم بين شخصية أو أكثر على الخشبة، إنما يشبه شاهدا عرضيا على محادثة، ويدفعه هذا إلى التعمق لا

إراديا فيما يقولون أو يفعلون. وبذلك يسهم بصمت في الاتصال المتبادل. فيرى إلى معاناة الآخرين، ويعرفها، ويتأثر بها.

ونستنتج مما سبق أن المتفرج لا يفهم ما يجرى على الخشبة، ولا يسهم فيه بصورة غير مباشرة إلاّ عندما تقوم ثمة عملية اتصال بين الشخصيات.

فإذا أراد الممثل أن يستأثر بانتباه الجمهور الغفير الذى يجلس فى الصالة، وجب أن يولى اهتمامه عملية استمرارية الاتصال بزملائه من خلال مشاعره وأفكاره وأفعاله المشابهة لمثيلتها في الدور الذى يصوره. كما يجب أن تكون مادة الاتصال الداخلية مادة شيقة قادرة على اجتذاب المستمع والمتفرج.

وتدفعنا الأهمية القصوى التى تحتلها عملية الاتصال إلى توجيه الانتباه، فى المرحلة القريبة المقبلة، الى مسألة أنواع الاتصال الرئيسية ودراسة هذه المسألة بعناية.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخول الصف:

ـ سأبدأ بالاتصال الأحادى أو الاتصال الذاتى. ومن أجل هذا أطرح السؤال التالى:

متى نتحدث إلى أنفسنا بصوت عال من خلال اتصال ذاتى يحدث فى الحياة الواقعية؟

عندما يبلغ بنا الاستياء أو الاستثارة حدا لا نستطيع معه السيطرة على أنفسنا، أو عندما نحاول نحن أن ندخل فى رؤوسنا فكرة ما صعبة لا يمكن أن يحيط بها وعينا على الفور، أو عندما نحفظ شيئاً ما عن ظهر قلب ونساعد أنفسنا بوساطة الصوت على تذكر ما نستوعبه، أوعندما نظهر، ونحن على انفراد مع أنفسنا، شعوراً يعذبنا أو يفرحنا ولو من أجل التحقيق من حدة الحالة الروحية.

وجميع هذه الحالات من الاتصال الذاتى هى نادرة جدا فى الواقع بينما نصادفها بكثرة فى المسرح.

فعندما يحدث أن أتصل بنفسى على الخشبة فى صمت، أشعر بأننى فى حالة جيدة، لا بل بأنى أحب هذا النوع من الاتصال الذاتى الذى أعرفه جيدا من الحياة الواقعية. وهو ينشأ عندى بصورة طبيعية. ولكن عندما أجدنى مضطرا للوقوف على الخشبة وجها لوجه مع

نفسي لألقي(مونولجات) شعرية طويلة ومنمقة، فإنني أضيع ولا أعرف ماذا أصنع. كيف يمكنني أن أبرر على الخشبة ما يتعذر علّي أن أجد له تبريرا في الحياة الواقعية؟

أين أبحث في حالة هذا الاتصال الذاتي عن ذاتي هذه؟ فالانسان عالم رحب مترامي الأطراف! إلى أين وإلى أين أوجه تيارات الاتصال في داخلي؟

لابد من توافر ذات محددة وموضوع محدد للقيام بهذه العملية. فأين هما في داخلي؟ وما دمت محروما من هذين المركزين المتحاورين في داخلي أجدني عاجزا عن توجيه انتباهي المشتت. وليس مدهشا أن ينصرف هذا الانتباه نحو الصالة، حيث ترصد بنا دائما ذلك الموضوع الذي لا يقاوم، وأعني جمهور المتفرجين.

ولكن ها قد علموني كيف أخرج من هذا المأزق. فلقد أشاروا لي، بالإضافة إلى الدماغ الذي يعتبر مركز حياتنا النفسية والعصبية، نحو مركز آخر يقع بالقرب من القلب، حيث توجد الضفيرة الشمسية.

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين من أجل إجراء المحادثة. ولقد خيل إلىّ أنهما ليسا موجودين فحسب، بل إنهما أخذا يتحادثان أيضا.

وأحسست بأن المركز الدماغي هو ممثل عن الوعي، أما مركز الضفيرة الشمسية العصبي فهو ممثل عن العاطفة.

وهكذا أخذت أحس بأن العقل على اتصال بالشعور. فقلت لنفسي: «ليتصل كل منهما بالآخر. فهذا يعني أني اكتشفت في داخلي الذات والموضوع اللذين كنت أبحث عنهما».

ومنذ تلك اللحظة، توطدت حالة احساسي في أثناء الاتصال الذاتي على الخشبة ليس في فواصل الصمت وحسب، بل في أثناء الاتصال الذاتي بصوت مسموع أيضا.

ولا أريد أن أدخل في موضوع ما إذا كانت الأمور تجرى على هذه الصورة أم على غيرها، وفيما إذا كان العلم يعترف بما شعرت به أولا يعترف. فمقياسي في ذلك هو حالة إحساسي الشخصية. وربما كان احساسي يتعلق بي وحدي، وربما كان عثرة (فانتازيا) معينة، بيد أنه يقدم لي العون، وأنا ألجأ اليه.

فإذا كانت وسيلتي العملية غير العلمية تساعدكم أنتم أيضا فهذا أفضل. فأنا لا أصّر على شيء، ولا أؤكد شيئا في هذا الصدد.

وبعد فاصل صمت قصير أردف أركادى نيكولا يفتش قائلا:

ـ أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين زميلك فى المشهد فتحقيقها أسهل. بيد أننا نصطدم، هنا أيضا، بصعوبات لابد من معرفتها وامتلاك المقدرة على النضال ضدها. ولنفرض أن أحدهم يقف معى على الخشبة، وأنه يتصل بى اتصالا مباشرا. ولكنى كبير.

هل ترون إلى ! إن لى أنفا وفما ورجلين وذراعين وجذعا. فهل يعقل أن تستطيع الاتصال بهذه الأجزاء التى يتكون منها جسمى دفعة واحدة؟

ثم سألنى تورتسوف مستقصيا:

ـ إذا لم يكن ذلك ممكنا، فاختر جزءاً واحدا، أو نقطة ما لدى تريد أن تتصل بى من خلالها.

واقترح أحد الطلبة قائلا:

ـ العينان! إنهما مرآة الروح.

أنتم ترون إنكم لدى الاتصال تبحثون فى الإنسان عن روحه قبل كل شيء، عن عالمه الداخلى. فابحثوا إذن عن روحى الحية، عن «أنا» الحية.

واستفهم الطلاب قائلين:

ـ وكيف يتم ذلك؟

فأجاب أركادى نيكولا يفتش مندهشا:

ـ أيعقل ألا تكون الحياة قد علمتكم ذلك؟ ألم تستشفوا أبدا روح شخص آخر؟ ألم تطلقوا فى هذه الروح ملامس شعوركم؟ ما من حاجة إلى تعلم ذلك. انظر إلىّ بانتباه أكبر، وحاول أن تفهم حالتى الداخلية وأن تحس بها. هكذا بالضبط.

والآن قل لى كيف تجدنى؟

فقلت محاولا أن أدخل فى حالته:

ـ أجدك طيب القلب، منفرج النفس، لطيفا وحيويا وعطوفا.

ثم سألنى أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ والآن؟

وتهيأت للإجابة وإذا بى، فجأة، لا أجد أمامى أركادى نيكولا يفتش، بل أجد (فاموسوف) بجميع مميزاته المعهودة: العينين المفرطتين فى السذاجة، والفم الغليظ، واليدين المتنفختين، والإشارات الناعمة التى يتميز بها الشيخ المدلل. وسألنى تورتسوف بصوت فاموسوف وبلهجة الاحتقار التى يتحدث بها إلى (مولتشالين):

ـ من تخاطب الآن؟

فأجبته:

ـ فاموسوف بالطبع.

وسألنى أركادى نيكولا يفتش من جديد بعد أن عاد إلى شخصيته هو فى لحظة خاطفة:

ـ وما هو مكان تورتسوف هنا إذن؟ فأنت ان لم تكن على اتصال بأنف (فاموسوف) أو يديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما بفضل يدى المدربتين على أداء صفات الشخصيات بل كنت على اتصال بروحى الحية، لوجدت أن هذه الروح لم تتغير. فأنا لا أستطيع أن أطرد روحى من جسمى، كما أننى لا أستطيع أن أستأجر روحا من شخص آخر. وهذا يعنى أنك أخطأت الهدف هذه المرة، ولم تتصل بروحى الحية، بل بشىء ما آخر؟

ترى ما هو هذا الشىء؟

حقا، ما هو هذا الشىء الذى اتصلت به؟

لقد اتصلت بروح حية بالطبع. فأنا أتذكر كيف تولدت فى داخلى عملية الشعور ذاتها لدى تقمص تورتسوف شخصية فاموسوف، وبالأحرى مع تبدل موضوع الاتصال، حيث تحولت مشاعرى من الاحترام الذى أكنه لأركادى نيكولا يفتش إلى التهكم والسخرية الطيبة اللذين كانت تستدعيهما في داخلي شخصية فاموسوف كما أداها تورتسوف. ولم أنجح فى الكشف عن ذلك الذى اتصلت به، وأعترفت بهذا لأركادى نيكولا يفتش، فقال:

ـ لقد كنت على اتصال بكائن جديد اسمه فاموسوف ـ تورتسوف، أو تورتسوف ـ فاموسوف. وستتعرف، فى الوقت المناسب، على هذا التحول الساحر الذى يحدث للفنان

المبدع. أما الآن، فاعلم أن الناس يحاولون دائما الاتصال بروح الموضوع الحى، وليس بأنفه، أو عينيه، أو أزرار سترته، كما يفعل الممثلون على الخشبة.

وهكذا، أنتم ترون أنه يكفى أن يلتقى شخصان حتى يتم بينهما، فى الحال، وبصورة طبيعية، اتصال متبادل.

فها نحن، مثلا، قد التقينا، فنشأ بيننا الاتصال التالى:

أنا أحاول أن أعبر لكم عن أفكارى، وأنتم تستمعون إلىّ وتبذلون مجهودا لتقبل معارفى وخبرتى.

وتدخل غوفوركوف قائلا:

ـ ولكن، ليس هذا اتصالا متبادلا، لأن عملية بث المشاعر تتم من طرفك أنت فقط، أى أنك أنت الذات، أو المتكلم. أما نحن ـ المواضيع أو المستمعين ـ فنقوم بعملية تقبل المشاعر، كما ترى. فأين هى، من فضلك، العلاقة المتبادلة التى هى صفة التبادل؟ أين هى تيارات الشعور المتقابلة؟

وسأل تورتسوف:

ـ وما الذى تفعله الآن؟ إنك تعترض على ما أقول وتحاول اقناعى. أى أنك تعبر لى عن شكوكك، وأنا أحاول إدراك هذه الشكوك. هذا هو التيار المتقابل الذى نتحدث عنه.

وتشبث غوفوركوف رأيه:

ـ هذا ما حدث الآن، ولكن ما الذى كان يحدث قبل ذلك، عندما كنت تتكلم وحدك؟

واعترض أركادى نيكولايفتش على هذا قائلا:

ـ ولكنى لا أرى اختلافا. فقد اتصلنا حينها، والآن، نتابع اتصالنا. ومن الواضح أن عمليتى الإرسال والاستقبال تتناوبان فيما بينهما فى أثناء الاتصال. ولكنى عندما كنت أتكلم وحدى، وكنت تستمع إلىّ كنت قد شعرت، أيضا، بما يخالجك من شكوك، لا بل انتقل إلى نفاد صبرك، ودهشتك، واضطرابك.

ما الذى جعلنى استقبل هذه المشاعر منك؟ عدم قدرتك على احتجازها فى نفسك. فقد كان يتناوب فى داخلك الإرسال والاستقبال بصورة غير ملحوظة. وهذا يعنى أن التيار المتقابل، الذى يجرى الحديث عنه، كان موجودا عندما كنت صامتا أيضا. ولكنه لم يظهر

على السطح الا الآن، وبالاحرى الا فى أثناء اعتراضك الأخير. أفليس هذا مثالا على الاتصال المتبادل والمستمر على الخشبة، لأن المسرحية، أو أداء الممثلين، يتألفان تقريبا من الحوارات التى هى اتصال متبادل بين شخصين أو أكثر من شخصيات المسرحية.

وللأسف نادرا ما نلقى هذا الاتصال المتبادل المستمر فى المسرح. إذ أن معظم الممثلين يستخدمونه، إذا كانوا يفعلون ذلك، فى الوقت الذى يلقون كلمات دورهم فقط، أما فى فواصل الصمت، أو عندما ينطق ممثل آخر بعبارات دوره، فانهم ينصرفون عن الاستمتاع، ولا يستقبلون أفكار زملائهم، بل يتوقفون عن الأداء ريثما يأتى دورهم فى القاء عبارتهم التالية. هذا النمط التمثيلى يحطم استمرارية الاتصال المتبادل التى تتطلب إعطاء المشاعر وأخذها، ليس فى أثناء إلقاء الكلمات أو الاستماع إلى الجواب فحسب، بل فى أثناء الصمت الذى غالبا ما يستمر فيه حديث العيون أيضا.

وهذا الاتصال الذى يتخلله انقطاعات شىء خاطىء، لذلك تعلم وأنت تعبر عن أفكارك لشركائك فى المشهد، أن تتابع نفاذها إلى نطاق وعيهم ومشاعرهم. وهذا يحتاج إلى بعض التوقف. فلا تستطرد فى قول الجزء التالى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بذلك، وتكون قد عبرت حتى النهاية بعينيك ما لم يتسع للتعبير عنه بالالفاظ. وبالمثل يجب أن تكون قادرا على استقبال كلمات شريكك وأفكاره، كل مرة، على نحو جديد، وكأنك تسمعها اليوم. يجب أن تعى عبارته بصورة جديدة رغم أنك تعرفها جيدا وسمعتها عددا كبيرا من المرات سواء خلال التدريبات، أو فى أثناء تقديم العروض. يجب أن تتم عمليتا استقبال المشاعر والأفكار وإرسالهما بصورة متبادلة ومتواصلة فى كل مرة، ولدى كل إعادة خلق. وهذا أمر يتطلب قدراً كبيرا من الانتباه، والتقنية، والانضباط الفنى.

ولم يكد أركادى نيكولايفتش ينتهى من شرحه حتى حان موعد انتهاء الحصة.

.... عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم شرحه أنواع الاتصال المختلفة الذى بدأه فى المرة السابقة، فقال:

ـ سأنتقل إلى بحث نوع جديد من أنواع الاتصال، وهو الاتصال بموضوع متخيل غير واقعى ولا وجود له. (شبح والد هاملت مثلا). موضوع لا يراه الفنان على الخشبة. ولا المتفرج الذى ينظر من الصالة. ويحاول الممثل غير المجرب، فى هذه الحالات من أن يوهم

نفسه بأنه يرى بالفعل الموضوع المقترح غير الموجود، ويستنفد طاقته وانتباهه كله فى بذل هذا الجهد على الخشبة.

ولكن الفنان المجرب يدرك أن المسألة لا تكمن فى «الاشباح» بل فى علاقة الفنان الداخلية بها. ولذلك نجده يضع بدلا من الموضوع غير الموجود («الاشباح») كلمة «لو» السحرية، ويحاول أن يجيب إجابة مخلصة على سؤال يطرحه على نفسه: ماذا فى استطاعته أن يفعل لو أن «شبحا» ظهر أمامه الآن فى هذا الفراغ.

ويلجأ بعض الممثلين ـ لا سيما الطلاب المبتدئين ـ عندما يعملون فى بيوتهم الى موضوع متخيل، وذلك لعدم توافر موضوع حى لديهم، فيتصورون هذا الموضوع فى خيالهم، ويحاولون رؤية الفراغ والاتصال به وبهذا يصرفون قدرا كبيرا من الطاقة والانتباه، ليس فى تنفيذ المهمة الداخلية(الضرورية لعملية المعاناة) بل على رؤية ما لا وجود له فى الواقع. وعندما يألف الممثلون والطلاب هذا الاتصال الخاطىء، ينقلون الوسيلة ذاتها إلى الخشبة دون وعى منهم. وفى نهاية المطاف، يفقدون صلتهم بالموضوع الحى، ويعتادون على وضع موضوع وهمى ميت بينهم وبين زملائهم فى المشهد. وتتأصل هذه العادة الخطرة فى نفوسهم إلى درجة قد تلازمهم أحيانا مدى الحياة.

ما أصعب الأداء مع ممثل ينظر إليك ويرى شخصا آخر، ولا يكيف أداءه بالنسبة إليك، بل بالنسبة إلى ذلك الشخص الآخر! إن جدارا يفصل بين أمثال هؤلاء الزملاء وبين من يجب أن يتصلوا بهم اتصالا مباشرا، فهم لا يستقبلون الكلمات أو النبرات أو أياً من وسائل الاتصال الأخرى، وتغشى عيونهم سحابة وهم ينظرون إلى الفراغ ويتوهمون. ولذلك يجب أن تتجنبوا هذا النوع من التصدع التمثيلى الخطر والمميت! فهو يتجذر فى أنفسكم بسهولة، ويصعب التخلص منه.

وسألته:

ـ وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا موضوع حى للاتصال؟

فأجاب تورتسوف:

ـ انتظر حتى تجد موضوعا حيا. وستتلقون دورة فى«المران والتدريب المتواصل» مخصصة من أجل إجراء التدريبات ليس على انفراد، بل فى مجموعات تتكون من شخصين أو أكثر. وأكرر عليكم بأنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال إلا مع مواضيع حَيّة، وتحت إشراف عين خبيرة.

هذا، وثمة شكل آخر من أشكال الاتصال لا يقل صعوبة عن سابقه وهو الاتصال بموضوع جماعي، وبالأحرى الاتصال بصالة المتفرجين التي يجلس فيها كائن ذو ألف من الرؤوس البشرية يدعى «الجمهور».

وأسرع فيونتسوف يقول محذرا:

لا يجوز الاتصال بالجمهور! ولا بأي حال!

ـ أنت على حق: إذ لا يجوز الاتصال المباشر به في أثناء العرض، ولكن الاتصال غير المباشر بالجمهور أمر ضروري. وتكمن صعوبة اتصالنا المسرحي وخاصيته في أننا نتصل بزميلنا في المشهد وبالمتفرج في آن واحد، حيث يكون اتصالنا بالأول اتصالا مباشرا واعيا، وبالثاني اتصالا غير مباشر ولا واعيا ويتم من خلال الزميل. والرائع في الأمر أن الاتصال يكون متبادلا في الحالين.

ولكن شوستوف اعترض قائلا:

ـ أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين على الخشبة متبادلا، ولكني لا أفهم كيف يمكن اعتباره كذلك عندما يتعلق الأمر بالمتفرجين؟ فلكي نعتبره كذلك، لابد أن يرسل لنا الجمهور بدوره شيئا إلى الخشبة. فماذا نتلقى منه في الواقع؟ لا شيء سوى التصفيق وأكاليل الزهور، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها لحظة الإبداع، بل في فترات الاستراحة.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستغربا:

ـ والضحك، والدموع، والتصفيق، والكلام الخفي في أثناء سير الفعل، ولحظات الاستثارة الرائعة؟ ألا تحسب لهذا كله حسابا؟

ثم استطرد تورتسوف في إقناعه قائلا:

سأقص عليك واقعة تصور لك علاقة اتصال المتفرجين بالصالة وعلاقتهم المتبادلة بصورة رائعة. حدث عند تقديم مسرحية «الطائر الأزرق» في حفلة نهارية خاصة للأطفال وفي أثناء محاكمة أبناء الأشجار والوحوش، أن شعرت بشخص يلكزني في الظلام. كان هذا صبيا في العاشرة من عمره يهمس في صوت مضطرب خائف على مصير «تيلتيل» و«ميتيل»:

«قل لهم، إن القط يسترق السمع. هاهوذا قد اختبأ، إني أراه!».

ولم أنجح فى تهدئته، ولذلك تسلل هذا المتفرج الصغير نحو خشبة المسرح، وأخذ يهمس عبر الأضواء الأمامية إلى الممثلات اللاتى كن يقمن بدور الأبناء ليحذرهن من الخطر الذى يتهددهن.

أليست هذه استجابة متفرج من الصالة؟!

ولتقويم ما تتلقونه من جمهور المتفرجين تقويما أفضل، جربوا أن تتخلصوا من هذا الجمهور، وأن تقوموا بأداء العرض أمام صالة فارغة. ألا تريدون ذلك؟

وتصورت للحظة وضع ممثل مسكين يؤدى أمام صالة فارغة... وشعرت أنه لا يمكن الاستمرار فى أداء هذا العرض.

وسأل تورتسوف بعد أن كاشفته باعترافى:

ـ ولماذا؟ لأنه لا يمكن أن يتحقق إبداع علانى دون تبادل فى الاتصال بين الممثل والصالة.

فالأداء بلا جمهور كالغناء فى غرفة لا يسرى فيها الصوت، مكتظة بالأثاث والسجاد.

أما الأداء أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء فى مكان ذى تجهيزات سمعية جيدة. فالمتفرج يخلق، إذا صح القول، تجهيزات سمعية روحية، إنه يستقبل مشاعرنا الإنسانية الحية ويردها إلينا تماما مثلما يفعل مرنان الصوت.

ويعالج هذا النوع من الاتصال بموضوع جماعى بطريقة بسيطة فى فن العرض الشرطى أو فى الصنعة إذ غالبا ما يكمن أسلوب المسرحية، وأسلوب أدائها، والعرض كله، فى شرطية الوسيلة ذاتها. فالممثلون فى المسرحيات الكوميدية ومسرحيات (الفودفيل) القديمة. مثلا، يخاطبون المتفرجين على الدوام، اذ تتقدم الشخصيات وتقف عند مقدمة الخشبة متوجهة، ببساطة، إلى الجمهور فى الصالة بعبارات أو (مونولوجات) مسهبة تبين غرض المسرحية. ويجرى أداء ذلك بثقة وجرأة واعتداد كبير بالنفس يروق المتفرج. وبالفعل، إذا كنت ستتصل بالجمهور، فاتصل به بحيث تسيطر عليه وتقوده.

ونلتقى بالجمهور أيضا فى شكل الاتصال الجماعى الجديد، أى فى المشاهد الشعبية. ولكن ليس فى صالة المتفرجين، بل على الخشبة ذاتها. ولا نلجأ فى هذه المشاهد الى الاتصال غير المباشر بالموضوع الجماعى، بل نستخدم اتصالا مباشرا صريحا. وفى هذه

الحالات، قد نتصل أحيانا بأفراد من الجماعة، وفى أحيان أخرى نضطر إلى الاحاطة بالجماعة كلها فيتم بيننا وبينهما اتصال متبادل موسع إذا صح التعبير.

ويكسب عدد الشخصيات الكبير فى المشاهد الشعبية هذا العدد المتباين أشد التباين من حيث طبيعته، عملية الاتصال قوة بالغة، وذلك من خلال إسهامه فى تبادل مختلف المشاعر والأفكار. كما أن صفة الجماعة من شأنها أن تؤجج حيوية كل شخص على انفراد وحيوية الجماعة ككل. وهذا بدوره يستثير مشاعر الممثلين، ويترك فى المشاهدين انطباعا قويا.

ثم انتقل أركادى نيكولايفتش إلى بحث شكل جديد من أشكال الاتصال وهو الاتصال الصنعى التمثيلى، فقال:

ـ يتوجه هذا الاتصال من الخشبة إلى صالة المتفرجين مباشرة متخطيا بذلك الممثل الزميل، أى شخصيات المسرحية. وتلك طريقة لا تكلف جهدا. وأنتم تعلمون أن هذا الاتصال هو مجرد تظاهر تمثيلى وتصنع. ولن أسهب فى الحديث عن هذا النوع لأنى تكلمت عن الصنعة المسرحية فى حصص سابقة بصورة كافية. وأعتقد أن فى استطاعتكم التمييز بين التظاهر التمثيلى المجرد، وبين السعى الأصيل الذى يبذله الفنان لكى يتبادل به المعاناة الإنسانية الحية مع الفنانين الآخرين. ثمة اختلاف كبير بين هذا الفن الرفيع، وبين الفعل الآلى المجرد. إنهما نوعان متناقضان من أنواع الاتصال. ويعترف فننا بجميع أنواع الاتصال التى أتينا على ذكرها باستثناء الاتصال التمثيلى. ولكن لابد من معرفة هذا النوع أيضا ودراسته، وذلك على الأقل من أجل امتلاك المقدرة على النضال ضده.

وختاما أريد أن أقول بعض الكلمات عن فعالية عملية الاتصال وحيويتها.

كثيرون يعتقدون أن حركات الذراعين والرجلين والجذع الخارجية المرئية هى مظهر من مظاهر الحيوية، وأن الفعل الداخلى غير المرئى وفعاليات الاتصال الروحى ليسا من المظاهر الفعالة.

هذا خطأ، بل خطأ يدعو إلى مزيد من الأسف، لأن تجليات الفعل الداخلى تعتبر مهمة وذات قيمة، خاصة فى فننا الذى يعنى بخلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور.

فاحرصوا، إذن، على تحقيق الاتصال الداخلى، واعلموا أن هذا الاتصال هو أحد أهم الأفعال النشيطة على خشبة المسرح وفى الإبداع، ولا بد منه فى عملية خلق «حياة النفس الإنسانية» والتعبير عنها فى الدور.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

ـ لكى نحقق عملية الاتصال لابد لنا من أن نملك ما يمكننا الاتصال بوساطته، أى أفكارنا ومشاعرنا المعايشة قبل كل شىء آخر.

وتخلق الحياة نفسها هذه الأفكار والمشاعر، فى الواقع الحقيقى، فثمة تتولد مادة الاتصال فى داخلنا تلقائيا تبعا للظروف المحيطة.

وليس الأمر على هذه الصورة فى المسرح. وتلك صعوبة جديدة. حيث يقترح علينا مشاعر وأفكار خلقها الكاتب، وتم طبعها بحروف ميتة فى نص المسرحية. إن معاناة هذه المادة الروحية هو أصعب بكثير من اصطناع نتائج خارجية لانفعالات الدور التى لا وجود لها.

وكذلك الأمر فى مجال الاتصال: فالأصعب أن تصل بزميلك فى المشهد اتصالا أصيلا من أن تصطنع اتصالك به. بيد أن الممثلين يحبون اتباع هذا الطريق الأسهل. فيؤدون بسرور عملية الأتصال بصورة تمثيلية متكلفة ومجردة، بدلا من أن يؤدوها أداء أصيلا على الخشبة. ومن الطريف أن نلاحظ طبيعة المادة التى نقدمها للمتفرجين فى هذه اللحظات؟!

وهذه مسألة يجدر التفكير فيها. فما يهمنى هو ألا تكتفوا بإدراك هذه المسألة أو الإحساس بها وحسب، بل أن تروا بأعينكم ما نحمله معنا إلى الخشبة فى أغلب الأحيان للأتصال بالمتفرج. ولكى أريكم هذا، من الأسهل أن أصعد الخشبة واستعرض لكم بالأمثلة العيانية ما تحتاجون إلى معرفته ورؤيته والأحساس به:

ولقد أدى لنا أركادى نيكولا يفتش عرضا مسرحيا كاملا بطريقة رائعة من حيث الموهبة والمهارة والتقنية التمثيلية. ولقد بدأ بالقاء قصيدة شعرية بصورة سريعة ومؤثرة ولكن بطريقة لا توضح أفكار القصيدة، وبالتالى لم نفهم شيئا.

ثم سألنا:

ـ ما هى واسطة اتصالى بكم الآن؟

وخجل الطلاب، ولم يعتزموا الاجابة.

فأجاب هو عوضا عنا قائلا:

ـ ما من واسطة على الإطلاق. فقد كنت أثرثر وأنثر الكلمات كأنها حبات من العدس، دون أن أعرف ماذا أقول ولمن أقول.

هذه هي المادة التافهة التي غالبا ما يتصل بوساطتها الممثلون بالمتفرج وهم يغمغمون بكلمات أدوارهم بغية التأثير وحسب، دون أن يهتموا بمعنى هذه الكلمات، أو بما وراء النص الكامن فيها.

وبعد لحظة تأمل، أعلن أركادي نيكولا يفتش أنه سيقرأ (المونولوج) الذي يلقيه (فيغارو). في الفصل الأخير من مسرحية «زواج فيغارو».

وكان أداؤه هذه المرة مجموعة متعاقبةمن الحركات والنبرات والانتقالات المذهلة، ومن القهقهة التي ينتقل عدواها الى الآخرين، والنطق المسبوك، والإلقاء السريع، والصوت المتألق ذي الجرس مؤثرا إلى حد بعيد. ولم نستطع منع أنفسنا من التصفيق إلا بصعوبة إذ أن أداءه كان أداء مسرحيا مؤثراً إلى حد بعيد أما مضمون هذا الاداء فلم نقبض عليه، ولم نعرف عما كان يجري الحديث في (المونولوج).

وتوجه إلينا تورتسوف ثانية بالسؤال، ولم نحر جوابا لأن ما قدم إلينا، هذه المرة كان كثيرا للغاية، فلم نتمكن من إدراك ما كنا نراه ونسمعه على الفور.

وتولى أركادي نيكولا يفتش الإجابة عنا قائلا:

ـ لقد عرضت لكم نفسي في دور ما، واستخدمت (مونولوج) فيغارو، وكلماته، وتشكيله الحركي، وحركاته وأفعاله وغير ذلك لا من أجل أن أعرض لكم الدور نفسه، بل لأقدم نفسي في ذلك الدور، أي المعطيات التي أتمتع بها: شكلي، ووجهي، وإشاراتي، والوصفيات وأنماط السلوك التي أتقنها، وحركاتي، ومشيتي، وصوتي، ونطقي، وإلقائي، ولهجتي، وحيويتي، والتقنية التي اضطلع بها، وبالاختصار كل شيء ما عدا شعوري نفسه ومعاناتي.

ولا يجد أولئك الذين يتمتعون بجهاز تعبيرخارجي معدّ أية صعوبة في إنجاز المهمة التي قمت بها، إذ يكفي أن يهتموا بأن يعطي صوتهم صداه، وأن ينقر لسانهم الحروف والمقاطع والكلمات والجمل، وأن تكشف وضعيات أجسامهم وحركاتهم عن مرونة جميلة، وأن يعجب هذا كله المتفرج. وفي أثناء ذلك، لا يكفي أن تراقب نفسك وحسب،

بل عليك أن تراقب الجالسين فى تلك الناحية من الأضواء الامامية أيضا. لقد قدمت لكم نفسى جملة وتفصيلا، كما تفعل حسناء المقاهى وهى تراقب باستمرار لترى ما إذا كانت قد وفقت فى إيصال ما تعرضه حسب الطلب. كنت أشعر أننى سلعة معروضة وأنتم المشترون.

وهذا نموذج آخر لما لا ينبغى أن يفعله الفنانون على الخشبة رغم أنه يحظى بقبول عظيم من المتفرج.

وتبع ذلك تجربة ثالثة.

فقد قال:

ـ منذ قليل أريتكم نفسى فى دورما، أما الآن فسأريكم دورا فى نفسى، كما أعطاه المؤلف، واتسق لدى من خلال العمل. ولا يعنى هذا أننى سأعانى هذا الدور، إذ لن يكمن الأمر فى معاناته، بل فى رسمه الخارجى وحسب، أى فى نصه الكلامى، وإيماءاته، وأفعاله الخارجية، وتشكيلاته الحركية، وغيرها. لن أكون خالقا للدور، بل مقدما له بطريقة تقريبية شكلية.

وقام أركادى نيكولايفتش بأداء مشهد من مسرحية معروفة، حيث يجد أحد الجنرالات الكبار نفسه، بالمصادفة، وحيدا فى بيته، لا يعرف أين يذهب بنفسه. وبدافع من الضجر يضع الكراسى فى صفوف متراصة كأنها جنود فى استعراض. ومن ثم يأخذ بترتيب بعض الأشياء على المنضدة، ويفكر فى شيء آخر يبعث على المرح وذى نكهة حادة ثم يرمق بخوف رزمة من الأوراق الرسمية، ويوقع عددا منها دون أن يقرأها، ثم يتثاءب ويتمطى وبعد ذلك يبدأ بتكرار ما قام به من أعمال لا معنى لها.

ولقد ألقى تورتسوف فى أثناء أدائه ذلك كله، مونولوجا حول نبل أصحاب المقامات الرفيعة، وعدم تهذيب كل من عداهم إلقاء جلياً أخاذاً.

كان أركادى نيكولايفتش يوصل إلينا نص الدور ببرود وبشكل خارجى، كان يستعرض التشكيلات الحركية، ويرسم خطها الخارجى بصورة شكلية، دون أية محاولة لبعث الحياة فيها أو لتعميقها، وكان ينطق النص بطريقة تقنية واضحة فى بعض المواضع، وفى مواضع أخرى يسلك الأفعال، وبالأحرى تارة يقوى وضعية الجسم والحركات والإداء والإشارة، وتارة

أخرى يؤكد على تفصيل من تفصيلات الصفات الخارجية محولا نظره، طوال الوقت، إلى صالة المتفرجين للتأكد من وصول رسم الدور المحدد إليهم. وكان يصنع فواصل صمت متقنة، حيث كان يحتاج إلى ذلك. بهذه الطريقة يؤدى الممثلون دورا سئموا منه، ولكنه اتسق لديهم بصورة جيدة، وهم يؤدونه للمرة الخمسمائة فيشعرون بأنهم أشبه بالحاكى، أو بآلة عرض سينمائية، يمر فيها شريط ما بعينه عددا لا نهاية له من المرات.

وقال أركادى نيكولا يفتش ملاحظا:

ـ ومما يستدعى الدهشة ويبعث على الحزن أننا قلما نشاهد فى المسارح حتى تلك الأدوار التى استقت ملامحها من خلال العمل ويجرى عرضها بصورة شكلية!

ثم استطرد قائلا:

ـ بقى الآن أن أريكم كيفية الاتصال على الخشبة وواسطته، أى مشاعر الممثل الحيّة المشابهة للدور، والتى عاناها الفنان جيدا وقام بتجسيدها. ولكنكم شاهدتم هذا الأداء على الخشبة، غير مرة، عندما كنت أنجح إلى هذا الحد أو ذاك فى تحقيق عملية الاتصال. وأنتم تعلمون أننى أحاول فى هذه العروض أن تقوم بينى وبين شريكى فى المشهد علاقة مباشرة، لأنقل إليه مشاعرى الإنسانية الخاصة المشابهة لمشاعر الشخصية التى أصورها. أما الباقى، مما يخلق الاندماج الكامل بالدور ويولد خلقا جديدا هو الفنان، الدور، فيتم بصورة لا واعية. فى هذه العروض، أشعر بأننى أنا نفسى دائما على الخشبة فى الظروف التى تقترحها المسرحية، ويقترحها المخرجون، وأقترحها أنا، وجميع المساهمين المبدعين فى العرض.

لسوء الحظ، لا يلقى هذا النوع من الاتصال المسرحى سوى القليل النادر من الابداع، وأردف تورتسوف ملخصا:

ـ هل ثمة حاجة إلى القول بأن فننا لا يعترف سوى بهذا النوع الأخير من الاتصال بالزميل، وبالأحرى بمشاعره الخاصة التى عاناها بنفسه ، أما باقى أشكال الاتصال فنحن اما لا نقبلها، أو نتحمل حدوثها على مضض، ولكن فى جميع الأحوال، لابد للفنان من معرفتها ليتسنى له النضال ضدها.

ولنقم الآن بالتحقق من واسطة اتصالكم وكيفيته على الخشبة، وستقومون أنتم بالأداء، أما أنا فسأشير إلى لحظات الاتصال الخاطئة بدق هذا الجرس. وستكون هذه هى اللحظات

التى تحيدون فيها عن موضوع الاتصال ـ الزميل، أو تعرضون فيها الدور فى أنفسكم أو تعرضون أنفسكم فى الدور، أو تقدمون الدور بصورة تقريرية. وسأشير إلى جميع هذه الأخطاء بدق الجرس. ولن يلقى صمت الاستحسان سوى ثلاثة أشكال من الاتصال وهى:

١ـ الاتصال المباشر بالموضوع على الخشبة، ومن خلاله الاتصال بالمتفرج بصورة غير مباشرة.

٢ـ الاتصال الذاتى.

٣ـ الاتصال بموضوع غائب أو وهمى.

ثم بدأ الاختبار.

وكان أداؤنا، شوستوف وأنا، أقرب إلى الجودةمنه إلى الرداءة، ولذلك دهشنا عندما دوت دقات الجرس مرات عديدة.

وأجريت تجارب مشابهة مع جميع الطلاب الآخرين. وكان غوفوركوف وفيليا مينوفا آخر من استدعى إلى صعود الخشبة.

ولقد توقعنا ألا يتوقف أركادى نيكولايفتش عن قرع الجرس فى أثناء أدائهما، ولذلك دهشنا عندما كانت دقات الجرس، على كثرتها، أقل بكثير مما اعتقدنا. ما معنى هذا، وما هى النتيجة التى يجب استخلاصها من هذه التجارب؟

وبعد أن كاشفنا تورتسوف بما يحيرنا قال ملخصا:

ـ معنى ذلك أن كثيرين يفخرون بمقدرتهم على تحقيق الاتصال الصحيح يخطئون كثيرا فى واقع الأمر، بينما يتبين أن هؤلاء الذين يوجه إليهم الانتقاد العنيف قادرون على تحقيق هذا الاتصال. أما الفارق بين هؤلاء وأولئك فهومسألة نسبية: إذ تكثر لحظات الاتصال الصحيح لدى بعضهم، بينما تكثر لحظات الاتصال الخاطىء لدى بعضهم الآخر.

وفى نهاية الحصة قال أركادى نيكولايفتش:

ـ فى استطاعتكم أن تستخلصوا من التجارب التى قمنا بها النتيجة التالية: وهى أنه لا وجود لاتصال صحيح أو خاطىء بصورة مطلقة، حيث تحظى حياة الممثل المسرحية على الخشبة بوفرة من اللحظات الصحيحة والخاطئة على السواء، ولذلك تتناوب لحظات الاتصال الصحيحة مع لحظات الاتصال الخاطئة.

ولو أمكن لنا القيام بدراسة تحليلية لعملية الاتصال، لعبرنا عن النتائج بنسب مئوية، فنعطى الممثل نسبة مئوية على اتصاله بزميله على الخشبة، ونسبة أخرى على اتصاله بالمتفرج، ونسبة ثالثة على عرضه رسم الدور، ونسبة رابعة على عرضه الدور بصورة تقريرية، ونسبة خامسة على عرضه لذاته وهكذا، ويحدد تركيب هذه النسب المئوية مدى الدقة التى استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال. وهؤلاء الذين يحصلون على نسبة أكبر من الاتصال بزملائهم على الخشبة، والاتصال بموضوع وهمى، والاتصال الذاتى، هم أقرب الفنانين إلى المثل الأعلى، أما الذين تقل لديهم هذه النسبة، فهم أبعدمن غيرهم عن الاتصال الصحيح.

زد على ذلك، فإنه من ضمن تلك المواضيع التى نعتبر الاتصال بها أمرا خاطئا، ثمة أخطاء فادحة أخرى أقل فداحة. فعندما يعرض الممثل دوره فى نفسه، ويقدم رسم الدور السيكولوجى دون أن يعانيه، أفضل من أن يعرض نفسه فى دوره، أو يقدمه بطريقة صنعية تقريرية.

وينجم عن ذلك عدد لا نهاية له من التركيبات التى يصعب حصرها.

إن مهمة كل فنان هى أن يتجنب الاختلاطات المذكورة، وأن يؤدى بصورة صحيحة دائما.

ومن ثم كان من الأفضل من جهة أن يتعلم توطيد موضوع الاتصال ـ زميله على الخشبة، والاتصال به اتصالا فعالا، ومن جهة ثانية أن يعرف المواضيع الخاطئة والاتصال غير الصحيح بها، وأن يتعلم النضال ضد هذه الأخطاء على الخشبة فى لحظة الإبداع. وعليكم أن توجهوا عناية خاصة إلى نوعية المادة الداخلية التى تقيمون بوساطتها عملية الاتصال.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ أريد أن أتحقق اليوم من أدوات اتصالكم الخارجى ووسائله. فأنا يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون هذه الادوات والوسائل حق قدرها! ولذلك اصعدوا خشبة المسرح جميعا، وليجلس كل منكم مع زميل له، وليبدأ معه نوعا من النقاش.

وقلت فى نفسى: «من الأسهل علىّ أن أقوم بذلك مع المجادل الأول غوفوركوف».

ولهذا جلست الى جواره. ولم تمض دقيقة واحدة حتى تحقق لى ما أردت.

ولاحظ أركادى نيكولايفتش أننى أستخدم كفى وأصابعى بكثرة عندما أشرح أفكارى لغوفوركوف. ولذلك أمر بتقييدهما.

وسألته محتارا:

ـ وما الغاية من هذا؟

ـ البرهان انطلاقا من الضد: لكى تفهم بشكل أفضل أننا لا نحرص على ما نملك فى أغلب الأحيان، «وعندما نفقد ما نملك نبكى عليه». ولكى تقتنع كذلك أنه إذا كانت العيون هى مرآة الروح، فإن أطراف الأصابع هى عيون الجسم.

وفى أثناء إصدار تورتسوف حكمه هذا، شدوا وثاقى بالمناديل.

ولما حرمت من استخدام كفى وأصابعى فى عملية الاتصال، أخذت أقوى من نبرة صوتى، بيد أن أركادى نيكولايفتش طلب منى أن أخفف من حماستى فأتكلم بهدوء دون أن أرفع صوتى، أو أضفى عليه تلوينات لا لزوم لها.

ولقد لجأت، تعويضا عن ذلك، إلى مساعدة عينى، وتعبيرات وجهى، وحركات حاجبى، ورقبتى، ورأسى، وجذعى، كنت أحاول أن أعوض ما انتزع عنى ببذل مزيد من الجهد. بيد أنهم شدوا ذراعى ورجلى وجذعى ورقبتى إلى المقعد، فلم يعد بإمكانى التصرف إلا بفمى وأذنى، وبتعبيرات وجهى وعينى.

وسرعان ما شدوا وجهى أيضا، وغطوه بمنديل. ولم يعد يسعنى إلا أن أجأر بصوتى، بيد أن هذا لم يساعدنى فى شئ.

وعندئذ: لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى، ولم يبق لى سوى بصرى وسمعى الداخليين، وخيالى، و «حياة نفسى الإنسانية».

ولقد تركت على هذه الحال مدة طويلة، ثم تناهى إلى سمعى أخيرا. صوت خُيِّل اليَّ أنه قادم من العالم الآخر.

كان أركادى نيكولايفتش يصرخ بكل قواه قائلا:

ـ هل ترغب فى استعادة أحد أعضاء الاتصال التى انتزعناها منك؟ اختر واحدا منها؟

وحاولت أن أجيب بحركة كانت تعنى: «حسنا، سأفكر فى الأمر»

ماذا حدث فى داخلى وأنا أختار عضو الاتصال الأهم والأكثر ضرورة بالنسبة إلىّ فى البداية، ثارالجدل فى داخلى بين مرشحين اثنين على الأولوية وهما البصر والكلام. فكما هومعروف، الأول يعبر عن المشاعر، والثانى الفكر. فإذا كان هذا صحيحا، فأين هم أنصار هذين المرشحين؟

وأثار هذا السؤال نوعا من الجدال والنزاع والتمرد والفوضى فى داخلى.

فقد صرخ الشعور معلنا أن جهاز النطق يتبع له، إذ ليس المهم هوالكلمة ذاتها، بل نبرة الصوت التى تعبر عن العلاقة الداخلية بما يتم قوله.

ولقد نشبت الحرب بسبب السمع أيضا. فقد أكد الشعور بأن السمع هو أفضل عامل إثارة له، بينما أخذ الكلام يؤكد فى إصرار على أن السمع هو ملحق ضرورى له، وأنه لايستطيع أن يتوجه إلى أحد بمعزل عنه. وبعد ذلك، ثار الجدال بسبب الإيماء والكفين.

لا يمكن اعتبارهما بالطبع من الكلام فهما لا ينطقان بالكلمة. فأين نضعهما؟ ثم الجذع؟ والأرجل؟

واختلط علىّ الأمر تماما فتملكنى الغيظ:

ـ اللعنة! لا يمكن للممثل أن يكون كسيحا! يجب أن يعهدوا إلىّ جميع أعضائى! لن أتنازل عن أى منها!

وكاشفت تورتسوف، بعد أن فكوا وثاقى، بشعارى «التمردى»: «كل شىء أو لا شىء» فأثنى على قائلا:

ـ ها أنت ذا تتكلم أخيرا بلغة فنان يدرك أهمية كل عضو من أعضاء الأتصال! وآمل أن تساعدك تجربة اليوم فى إعطاء هذه الأعضاء حق قدرها!

وليتوارى عن خشبة المسرح وإلى الأبد كل من الأعين التمثيلية الفارغة، والوجوه الجامدة، والأصوات المكبوتة، والكلام الخالى من النبر، والأجسام المعوجة ذات العمود الفقرى والرقبة الجامدين، والأذرع المتخشبة، والأيدى والأصابع والأرجل الخالية من الحركة الإنسانية، والمشية البشعة، والعادات القبيحة.

آمل أن يولى الفنانون أجهزتهم الإبداعية من العناية ما يوليه عازف الكمان آلة (ستراد يفاريوس*) أو آلة (أماتى)** الثمينتين.

اضطر أركادى نيكولايفتش إلى إنهاء حصته قبل الوقت لانشغاله فى العرض المسائى.

.. .. عام (..) ١٩

قال تورتسوف فى حصة اليوم:

ـ كنا حتى الآن نعالج عملية الاتصال الخارجى المرئى الجسمانى على الخشبة. بيد أن ثمة اتصالا من نوع آخر أكثر اهمية هو الاتصال الداخلى غير المرئى الروحى. وسيدور الحديث اليوم عن هذا الاتصال.

وتكمن صعوبة المهمة التى تواجهنى فى أننى سأضطر إلى الحديث عن شىء أحسه ولكننى لا أعرفه، شىء خبرته من خلال الممارسة العملية، ولا أملك له أية صبغة نظرية، أو كلمات جاهزة، واضحة، شىء لا أستطيع شرحه إلا بالتلميح والإشارة وببذل مزيد من الجهد لجعلكم تختبرون تلك الأحاسيس التى سيجرى عنها الحديث بأنفسكم.

أمسكنى بقوة من يدى. وبعد أن تركنى أبتعد عنه بمقدار طول ذراعه، ظلل بيده الأخرى عينيه ونظر فى وجهى بامعان كما لو كان يريد رسمه.

وبقى هكذا طويلا. وأخيرا، ضغط على يدى ضغطا خفيفا، وهز رأسه ثلاثا، ثم أطلق زفرة كانت فى عمقها وأساها أن خيّل إلى أنها ستفجر جسده، وتنتزع الحياة من صدره ثم تركنى، وبدا لى، وقد أرسل رأسه عبر كتفه أنه كان يرى طريقه بلا عينين، فقد انطلق خارجا دون أن ينظر بهما، وظل يسلط على نورهما حتى آخر لحظة.

---

* Stradivari أنطونيو (حوالى ١٦٤٣ ـ ١٧٣٧) صانع آلات كمان كان يعمل فى مدينة (كريمون) وكان كبار الموسيقيين المعاصرين يعزفون على آلات الكمان التى يصنعها.

** Amati أسرة من الصناع الموسيقيين الإيطاليين مؤسسها (أندريا) (حوالى ١٥٢٠ ـ حوالى ١٥٨٠) وهو مبتكر نموذج الكمان الكلاسيكى. وأشهر أولاده هو الابن الأصغر (نيكولو) (١٥٩٦ ـ ١٦٨٤) الذى كانت تقدر آلاته الموسيقية الوترية تقديرا عظيما.

ألا تشعرون أن الحديث يدور في هذه الأبيات حول الاتصال الصامت بين هاملت وأوفيليا* ؟ ألم تلاحظوا من خلال عمليات الاتصال المتبادلة التي تقومون بها سواء في الحياة، أو على الخشبة تلك الأحاسيس التي تنبثق منكم تيارا إراديا متدفقا من أعينكم، ومن أطراف أصابعكم، وعبر مسامعكم؟

كيف نسمي وسيلة الاتصال المتبادلة الخفية هذه؟ هل تقول عنها إنها ارسال اشعاعات واستقبالها؟ أم بث اشعاعات وامتصاصها؟ حسنا سنقف عند هذه التسميات لأننا لا نملك مصطلحات أخرى، ولأنها، أي هذه التسميات، تصور عملية الاتصال التي سأتحدث عنها بشكل معبّر.

وستكون هذه التيارات غير المرئية، التي تهمنا الآن، موضوعا للبحث العلمي في وقت قريب. وعندئذ ستنشأ مصطلحات أدق. وإلى أن يتم ذلك سنبقى على التسمية التي صاغتها لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولنحاول الآن أن نقترب من بحث طرق الاتصال الخفية التي أشرت إليها عن طريق أحاسيسنا الخاصة، فنعثر عليها في أنفسنا ونقوم بتحديدها.

عندما نكون في حالة هادئة، فإننا لا نكاد نلحظ عملية إرسال الإشعاع واستقباله. ولكن هذه العملية تصبح في لحظات المعاناة القوية والنشوة الروحية والمشاعر الملتهبة أكثر وضوحا وتحديدا بالنسبة للمرسل والمستقبل على السواء. مثلا، عندما قفزت أنت، ياماليتكوفا، إلى خشبة المسرح طالبة «النجدة» أو عندما قمت أنت يانازفانوف بأداء المونولوج: «دما، ياياغو، دما! »، أو في أثناء أتود«المجنون»، أو في الحياة ذاتها عندما نحس دائما بتدفق هذه التيارات الداخلية، التي يدور عنها الحديث، في أنفسنا.

لقد رأيت أمس فقط في منزل أحد أقاربي مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وخطيبها الشاب. فقد تخاصما، ولم يعد يكلم أحدهما الآخر وانزويا بعيدين عن بعضهما. وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا ترى خطيبها، ولكنها كانت تتصنع ذلك لكي تجذب انتباهه(فهذه الوسيلة: «عدم الاتصال من أجل الاتصال نفسه» مستخدمة أيضا بين الناس) أما الخطيب الشاب فكان يجلس ساكنا وينظر الى خطيبته بعينين تشبه عيون

---

* يقتطف ستانيسلافسكي رواية (أوفيليا) من الفصل الثاني من مسرحية «هاملت» الشكسبيرية التي ترجمها إلى الروسية (آ. كرونبيرغ).

أرنب أهلى مذنب ولقد نفذ الى أعماقها بنظرته هذه. فهو قد التقط نظرتها من بعيد ليستشف من خلالها ما نضج فى قلبها من مشاعر. كان يسدد نظره نحوها ويحاول أن يلمس بنظره روحها الخفية.

ولقد تغلغل إلى هذه الروح بملامس عينيه الخفية. بيد أن الخطيبة الغاضبة ظلت تزوغ عن الاتصال الى أن نجح أخيرا فى التقاط شعاع واحد التمع فى نظرتها للحظة خاطفة.

وبدلا من أن يبتهج لذلك، اشتدت كآبته، فانتقل. وكأنما مصادفة، إلى مكان آخر ليسهل عليه النظر فى عينيها مباشرة. كان يتوق الى الإمساك بيدها ليعبر لها عن مشاعره بطريق اللمس أيضا. ولكنه لم ينجح فى ذلك، لأن خطيبته لم تكن ترغب فى إقامة أى اتصال به.

لقد غابت الكلمات، ولم تكن ثمة صيحات أو صرخات تعجب خاصة، كما لم يكن للإيماءات أو الحركات أو الأفعال أى وجود. ولكن فى مقابل هذا كله كانت ثمة عيون ونظرة. كان ذلك اتصالا مستقيما، مباشرا، خالصا، من الروح إلى الروح، ومن العين إلى العين، أو من أطراف الأصابع ومن الجسم دون أفعال فيزيولوجية تراها العين.

ليفسر لنا رجال العلم طبيعة هذه العملية الخفية، أما أنا فلا يسعنى سوى أن أتحدث عن الطريقة التى أحس بها هذه العملية فى نفسى، والكيفية التى يمكننى بها توظيف هذه الأحاسيس لخدمة فنى.

لسوء الحظ استدعى أركادى نيكولايفتش إلى المسرح بصورة مستعجلة، وانقطع الدرس مرة أخرى.

.. .. عام (..) ١٩

اقترح علينا أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ هيّا لنبحث فى أنفسنا عن تيارات إرسال الإشعاع واستقباله الخفية فى أثناء عملية الأتصال، وذلك بهدف معرفتها عن طريق التجربة الشخصية.

ثم أجلسونا أزواجا، ووجدت نفسى مرة أخرى أجلس مع غوفوركوف.

وبدأنا من فورنا نرسل الإشعاعات ونستقبلها بصورة خارجية، فيزيولوجية، آلية دونما معنى أو سبب.

فاستوقفنا تورتسوف في الحال وقال لنا:

ـ هذا هو القسر الذى لابد من تجنبه في أثناء عملية إرسال الإشعاع واستقباله. إذ لا يمكن أن يجرى الحديث عن هذه العملية الحّساسة والمرهفة في حال وجود توتر عقلى. انظروا إلى ديمكوفا وأومنوفيخ وكيف اخترق كل منهما الآخر بعينيه، واقتربا من بعضهما وكأنما لأخذ قبلة، وليس من أجل القيام بعملية ارسال الاشعاع واستقباله الخفية.

يجب البدء بالقضاء على كل توتر أينما ظهر.

ثم قالَ أركادى نيكولا يفتش في لهجة آمرة:

ـ ليرجع كل منكما بظهره إلى وراء! أكثر من هذا! أكثر من هذا بكثير! أجلسا بأكبر قدر ممكن من الراحة والحرية! لا ليس كذلك، ليس هذا بالقدر المطلوب! يجب أن تتحقق في جلستكما راحة حقيقية. والآن، فلينظر أحدكما إلى الآخر. ولكن، هل تسميان هذا نظرا! إن عيونكما تكاد تخرج من محاجرها من جراء التوتر. تخلصا من التوتر في حدقة العين، أقل من هذا! أقل! تخلصوا منه تماما.

ثم توجه أركادى نيكولايفتش نحو غوفوركوف وقال له:

ـ ما الذى تريد إيصاله؟

ـ أحاول، كما ترى، أن أواصل مناقشتنا حول الفن.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

ـ وهل تريد أن تشع الأفكار والكلمات بعينيك؟ لن تنجح في ذلك. عبّر عن أفكارك بوساطة الصوت والكلمات، ولتستكمل الأعين مالا يستطيع الكلام التعبير عنه.

ولربما شعرت في أثناء الجدال بعملية إرسال الإشعاع واستقباله التى تنشأ في كل اتصال.

ورحنا نتجادل من جديد.

وإذا بتورتسوف يقول لى:

ـ لقد شعرت الآن بأنك أرسلت إشعاعات ما في أثناء فاصل الصمت.

ثم التفت إلى غوفوركوف وقال:

ـ أما أنت، فقد شعرت بأنك تستعد لإرسال الإشعاعات. تذكر ما الذى حدث فى أثناء صمت الترقب هذا.

فقلت مفسرا:

ـ لقد عجزت عن إقناعه بالمثال الذى سقته له للبرهان على فكرتى، وفجأة أسرع تورتسوف يقول لفيونتسوف:

ـ وأنت، هل شعرت بالنظرة الأخيرة التى وجهتها إليك مالوليتكوفا؟ فقد كان فى تلك النظرة إشعاع حقيقى.

وأجاب فيونتسوف متحسرا:

ـ ويا له من إشعاع!!! لقد مضى على أسبوع كامل، وأنا أشعر بهذا «الإشعاع» وأقسم بالله أنه لا قبل لى بتحمله.

ثم توجه تورتسوف نحوى وقال:

ـ أنت الآن تسمع وتحاول أن تمتص كل ما يعيش به موضوع الاتصال زميلك الذى يتحدث إليك.

فهل تشعر أنه، بالإضافة إلى المناقشة الكلامية الواعية وتبادل الأفكار الذهنى، ثمة، فى الوقت نفسه، عملية تحسس متبادل تجرى داخلكما، تستقبل خلالها تيارات بعينيك، وترسل تيارات أخرى عن طريقهما؟

إن هذا الاتصال الخفى الذى يتم عبر استقبال الإشعاعات وإرسالها ويشبه تيارا فى عمق الماء يجرى بلا انقطاع تحت الكلمات ونواصل الصمت، هو الذى يشكل تلك العلاقة الخفية بين المواضيع التى تخلق اللحمة الداخلية. وأنتم تذكرون أننى قلت لكم فى حصة سابقة أنه يمكن أن ينظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، دون أن يدرك منه شيئا، أو يعطيه شيئا، كما يمكن أن ينظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، فيستقبل منه إشعاعات الاتصال وتياراته ويرسلها إليه.

والآن سأقوم بتجربة جديدة لاستدعاء عملية إرسال الاشعاع فى داخلكم. أريدكم أن تتصلوا بى.

قال ذلك أركادى نيكولا يفتش وهو يجلس مكان غوفوركوف ثم أردف يقول:

ـ اجلسوا بقدر أكبر من الراحة، ولا تكونوا عصبيين، ولا تستعجلوا، ولا تقسروا أنفسكم. وقبل أن تعبّروا عن شيء ما لأحد، يجب أن تملكوا ما تريدون التعبير عنه، وبالأحرى عليكم أن تدخروا مادة ما للاتصال الداخلى.

وبينما كنا نستعد استطرد أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ منذ زمن ليس بالبعيد كان يبدو لكم عملنا كله وتقنيته السيكولوچية أمرا صعبا، أما الآن فأنتم تقومون بذلك بمرح. ولسوف يحدث الشيء نفسه فى مسألة إرسال الإشعاع واستقباله.

ثم طلب منى أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ أريدك أن تعبر لى عن مشاعرك دون كلمات، من خلال عينيك فحسب.

ـ لا يسعنى التعبير عن إحساسى بدقائقه المرهفة بعينى فقط.

ـ ليس باليد حيلة، لتسقط هذه الدقائق من تعبيرك.

وسألته فى حيرة:

ـ وماذا ينبغى إذن؟

ـ الشعور بالتعاطف والاحترام، يمكنك أن تعبر عن ذلك بصمت، ولكنك لا تستطيع أن تجعل شخصا آخر يدرك بأنك تحبه، لأنه شاب ذكى وماهر ومقتدر فى عمله وإنسان نبيل، دون أن تستخدم كلمات للتعبير عن ذلك كله.

وحملقت فى عينى أركادى نيكولا يفتش وسألته:

ـ ما الذى أريد أن أعبر لك عنه؟

فأجابنى تورتسوف قائلا:

ـ لا أعرف، ولا يهمنى أن أعرف.

وسألته بدهشة:

ـ ولماذا؟!

فقال أركادى نيكولايفتش:

ـ لأنك تشخص بعينيك. فلكى أحس بسمة شعورك العامة لابد أن تعيش جوهرها الداخلى.

فقلت له:

ـ والآن؟ هل تفهم واسطة اتصالى بك؟ فأنا لا أستطيع أن أعبر لك عن مشاعر بطريقة أكثر وضوحا.

وأبدى تورتسوف اهتمامه قائلا:

ـ إنك تحتقرنى لسبب ما، ولا يمكننى أن أعرف السبب بالتحديد دون أن تعبر لى عن ذلك بالكلمات. ولكن هذا لا يهمنا الآن، المهم هو هل أحسست بتيار شعور اراد أن ينطلق منك أم لا؟

ـ ربما أحسست بذلك فى عينى.

قلت ذلك وأخذت أتحقق من الإحساس الذى استشعرته مرة أخرى.

ـ لا. أنت الآن لم تفكر إلا بكيفية إرسال التيار من نفسك. فقد توترت عضلاتك، وانتصب ذقنك ورقبتك، وخرجت عيونك من محاجرها... يمكنك التعبير عما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وطبيعية وأسهل بكثير مما فعلت. فأنت لست فى حاجة الى عمل عضلى«لتسلط» على شخص آخر أشعة رغباتك. فنحن لا يسعنا أن نلتقط احساسنا الفيزيولوچى بالتيار الصادر عنا إلاّ بصعوبة، بينما أرى أن قلبك يكاد ينفجر من جراء التوتر الذى تعانى منه الآن

وقلت فاقد الصبر:

ـ هذا يعنى أنى لم أفهمك!

ـ استرح، وسأحاول خلال ذلك أن أذكرك بذلك الإحساس الذى نبحث عنه وتعرفه جيدا فى الحياة العادية.

لقد شبهته إحدى طالباتى«بالتعبير المنبعث من زهرة» ، وأضافت طالبة أخرى:«أحرى بالماس الذى يرسل لمعانه أن يستشعر هذا الإحساس بإرسال الإشعاع». فهل فى استطاعتكم أن تتصوروا إحساس الزهرة التى ترسل عبيرها، أو إحساس الماس الذى يرسل لمعانه؟

واستطرد تورتسوف قائلا: ولقد تذكرت أنا نفسى إحساسى بالتيار الإرادى المنبثق عندما رحت أنظر ذات مرة فى الظلام إلى المصباح السحرى الذى كان يصب على شاشته حزم الأشعة الساطعة. وكذلك لما وقفت عند حافة فوهة بركان ينفث هواءً ساخنا. فلقد شعرت فى تلك اللحظة بحرارة الأرض الجوفية الهائلة المنبعثة من الأعماق، وتذكرت ذلك الأالإحساس بالتيار الروحى الذى ينطلق منا فى لحظات الاتصال العنيف.

ترى ألا تقربك هذه المقارنات من الأحاسيس التى نبحث عنها؟

وقلت فى عناد:

ـ كلا، إنها لا تستثيرنى.

فتذرع أركادى نيكولايفتش بصبر خارق للعادة وقال:

ـ سأحاول، إذن، معالجة المسألة من جانب آخر. فاصغ إلىّ:

عندما أكون فى حفلة موسيقية ولا تروقنى الموسيقى فانى أبتكر تسليات مختلفة لأقضى بها على السأم. من ذلك أنى أختار شخصا من الجمهوروأحاول أن أنومه بنظرتى تنويما مغناطيسيا. فاذا كانت ضحيتى امرأة جميلة حاولت أن أبثها اعجابى بها. أما إذا كانت شخصية مكروهة فإنى انقل اليها تقززى واشمئزازى.

فأنا أتصل، فى هذه اللحظات، بضحيتى المختارة، وأسلط عليها أشعة التيار الذى ينطلق منى. ويخالجنى، وأنا أقوم بهذا العمل الذى قد يكون مألوفا لديك، ذلك الإحساس الفيزيولوجى الذى نبحث عنه الآن.

وسأله شوستوف:

ـ وهل يخالجك هذا الإحساس أيضا عندما تنوم شخصا آخر تنويما مغناطيسيا؟

فأجاب أركادى نيكولايفتش فرحا:

ـ بالطبع. إذا كنت تشتغل بالتنويم المغناطيسى، فيجب أن تعرف ما نبحث عنه معرفة ممتازة!

فقلت فرحا:

ـ ولكن هذا الإحساس بسيط، ونعرفه جيدا!

وقال تورتسوف بدهشة:

ـ وهل قلت إنه خارق للعادة؟

ـ ولكنى كنت أبحث فى نفسى عن شىء خاص.

فقال تورتسوف:

ـ هذا ما يحدث دائما. ما إن يتطرق الحديث عن الفن حتى يتشنج الجميع ويسارعوا إلى ما ألفوه من تفكير فى هذا الصدد.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش بلهجة آمرة:

ـ فلنقم بتجربتنا مرة أخرى بصورة سريعة!

فسأله:

ـ ما الذى أشعه الآن؟

ـ الاحتقار مرة أخرى.

ـ والآن؟

ـ أنت تريد الآن أن تلاطفنى.

ـ والآن؟

ـ وهذا أيضا شعور طيب، ولكن يشوبه بعض السخرية.

وقلت فرحا لأنه حزر ما أردت التعبير عنه:

ـ وهذا يكاد يكون صحيحا.

ـ هل أدركت الإحساس الذى نتحدث عنه؟

وقلت فى غير حزم:

ـ يبدو أنى أدركت ذلك.

ـ نحن نسمى هذه العملية فى لغتنا الدارجة إشعاعا أو إرسال الإشعاع. وهذه التسمية فى حد ذاتها تشير إلى ذلك الإحساس بصورة رائعة.

واستطرد أركادى نيكولايفتش يشرح بحيوية: وبالفعل فإن مشاعرنا ورغباتنا الداخلية تبدو وكأنـــها تشعّ أو ترسل إشعاعات تنطلق من عيوننا وأجسامنا وتغمر بتيارها أناسا آخرين.

والعملية المقابلة هى استقبال هذه الإشعاعات، وبالأحرى امتصاص أو استيعاب مشاعر الآخرين وأحاسيسهم. وهذه التسمية تشير إلى العملية التى يدور حولها الحديث الآن. فما رأيك أن تقوم بتجربتها.

وتبادلنا، أركادى نيكولايفتش وأنا ـ الأدوار: فأخذ هو يشعّ مشاعره، وقمت أنا بحرزها على نحو أصبت فيه بعض النجاح.

وبعد أن فرغنا من التجربة قال أركادى نيكولايفتش:

ـ حاول أن تصف بالكلمات احساسك باستقبال الإشعاعات.

فقلت مقترحا:

ـ سأضعه من خلال التشبيه كما فعلت تلك الطالبة التى حدثتنا عنها: أحرى بالمغناطيس عندما يجتذب إليه قطعة من الحديد أن يستشعر هذا الإحساس باستقبال الإشعاع.

ولقى هذا التشبيه استحسان تورتسوف فقال:

ـ إننى أفهم هذا.

ولكننا اضطررنا إلى إنهاء هذه الحصة الشيقة، لأنهم كانوا فى انتظارنا فى قاعة المبارزة.

.. .. عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم شرحه فقال:

ـ آمل أنك أحسست بالعلاقة الداخلية التى تنشأ بين الممثلين فى أثناء الاتصال سواء تم هذا الاتصال بالكلمات أو بغير الكلمات.

وقلت:

ـ يبدو لى أننى أحسست بذلك.

ـ كانت تلك لحمة داخلية، ولقد نشأت من لحظات عريضة متفرقة. ولك إذا استطعنا أن تحقق سلسلة طويلةمن المعاناة والمشاعر المرتبطة فيما بينها ارتباطا منطقيا متتابعا، فإن هذه اللحمة سوف تقوى وتصل فى نهاية المطاف إلى درجة من قوة الاتصال يتحقق معها ما

يمكن أن نطلق عليه اسم «التشبث» الذى تصبح بفضله عملية إرسال الإشعاع واستقباله أكثر ثباتا ورهافة وتحديدا.

وسأل الطلاب باهتمام:

ـ وما هو المقصود من ذلك؟

فأجاب تورتسوف شارحا:

ـ المقصود هو أن نتشبث بموضوع الاتصال بمثل تلك القوة التى نجدها فى فك كلاب «(البولدوغ) مثلا. يجب أن تكون لدينا نحن أيضا المقدرة على التشبث بأعيننا وبآذاننا وبجميع حواسنا على الخشبة. فإذا كنت تستمع فاستمع واسمع، وإذا كنت تشتم شيئا وجب عليك أن تشمه بالفعل. وإذا كنت تنظر كان عليك أن تنظر وترى لا أن تلامس سطح الموضوع بعينيك، وتكتفى بلعقه دون أن تنشب فيه أسنانك إذا صح القول. ولا يعنى هذا بالطبع أن توتر عضلاتك توترا زائدا لا ضرورة له.

وأردت أن أتحقق من الأحاسيس التى تخالجنى فسألت:

ـ وهل أبديت أنا أى قدر من ذلك التشبث فى أثناء أدائى «عطيل».

ـ كان ثمة قدر ضئيل من التشبث، ولكن لو كان الأمر يحتاج إلى تشبث عادى فى مسرحية ما، فالتراجيديا الشكسبيرية تتطلب تشبثا يعدل فى قوته ما يطلق عليه اسم «القبضة المميتة»، ولقد كان أداؤك خاليا من هذه القبضة.

ونحن لا نحتاج فى الحياة إلى هذا التشبث القوى دائما، بيد أنه ضرورى على خشبة المسرح، وفى التراجيديا على وجه الخصوص، إذ كيف تسير حياتنا فى واقع الأمر؟ إن قسطا كبيرا منها ينقضى فى القيام بأعمال يومية صغيرة. فنحن نستيقظ من نومنا، ونأوى إلى فراشنا، ونقوم ببعض الواجبات. وهذا لا يتطلب تشبثا، بل يجرى بصورة آلية. على أن هذه اللحظات لم تخلق للمسرح. ثمة لحظات، بل فترات طويلةمن الهلع والسعادة الغامرة والانفعالات الجياشة وغير ذلك من المعاناة المهمة تضخم حياتك اليومية. إنها تستثير النضال فى سبيل الحرية والفكرة والوجود والحق. هذه اللحظات هى ما نحتاجه على الخشبة. وهى على وجه التحديد ما يتطلب تشبثا داخليا وخارجيا من أجل تجسيده. ومن ثم فإن خمسا وتسعين بالمائة من الحياة الواقعة لا يتطلب تشبثا ويجب حذفه. أما ما تبقى فيحتاج إلى هذا

التشبث، وهو ما يجدر تناوله على الخشبة. لهذا السبب فى استطاعتنا أن نعيش فى الحياة دون «تشبث» ، أما على الخشبة، فيكاد يكون ضروريا فى كل لحظة من لحظات الإبداع. وعليكم أن تتذكروا أن التشبث هو فعـل داخـلى كبير ونشيط، وليس توترا فيزيولوجيا لا لزوم له.

بالاضافة إلى ذلك، لا تنسوا أن ظروف عمل الممثل أمام الجمهور هى ظروف شاقة للغاية، وتتطلب نضالا حيويا دائما من أجل تذليلها. فى الحقيقة، لا وجود فى الحياة لفتحة (بورتال) سواء، وألف من المتفرجين، وأضواء أمامية متوهجة، كما أنه ما من ضرورة إلى تحقيق النجاح ونيل إعجاب المتفرجين مهما كلف الأمر. ويجب الاعتراف بأن هذه الظروف هى ظروف غير طبيعية بالنسبة للانسان العادى. ولابد من أن يكون الفنان قادرا على تذليلها أو عدم ملاحظتهاوالانصراف عنها إلى مهمة إبداعية شيقة يجرى تنفيذها على الخشبة ذاتها. ويجب أن تستقطب هذه المهمة انتباه الفنان وقدراته الخلاقة كلها، وبالاحرى أن تخلق ذلك «التشبث» الذى يدور عنه الحديث.

عندما أفكر بموضوع التشبث كثيرا ما تستيقظ ذاكرتى قصة ذلك المروّض الذى توجه الى أفريقيا لاختيار عدد من القردة الصالحة للتدريب. فقد جمعوا له هناك عددا كبيرا منها. وكان عليه أن يعثر من بين هذه المادة الحّية كلها ما يعدّه أوفى بغرضه. فماذا كان يفعل؟ كان يأخذ كل قرد على انفراد ويحاول أن يثير انتباهه بشىء ما، كان يلوح أمام عينيه بمنديل فاقع اللون، أو بشىء ما يسلى القرد بلمعانه، أو بما يحدثه من ضجيج. وبعد أن يجتذب انتباه الحيوان بهذا الشىء، كان يحاول صرف انتباه القرد بشىء آخر، ربما كان سيجارة أو بندقة. وكان إذا نجح فى ذلك وحول الحيوان انتباهه من المنديل الملون الى الطعم الجديد يستبعده ويعرض عن شرائه، أما إذا وجد أن الحيوان، رغم انجذابه بالموضوع الجديد، يعود انتباهه وفى إصرار إلى الموضوع الذى أثار اهتمامه بادىء ذى بدء، أى المنديل، ويبحث عنه، ويحاول أن يخرجه من جيب المروّض، فإن هذا الأخير يحسم الأمر، ويشترى القرد على اساس قدرته على «التشبث» بالشىء.

بهذه الطريقة تتحقق ـ نحن أيضا ـ من قدرة طلابنا على الانتباه والاتصال المسرحيين من قوة التشبث لديهم واستمراريته. فاعملوا على صوغ هذه المقدرة فى أنفسكم.

واستأنف أركادى نيكولايفتش شرحه بعد توقف وجيز:

ـ لقد تصادف أن قرأت غير مرة فى كتب، لا آخذ على عاتقى مسؤولية التأكيد على صفتها العلمية، أن وجه القاتل ينطبع فى عينى ضحيته. وفى استطاعتكم ـ إذا كان هذا صحيحا ـ أن تحكموا بأنفسكم على قوة امتصاص الإشعاع لدى الانسان.

ولو قدر لنا أن نرى بوساطة جهاز ما عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها التى تجرى بين الخشبة وصالة المتفرجين لنا العجب من قدرة أعصابنا ـ نحن الفنانين ـ على تحمل ضغط التيار الذى نرسله إلى صالة المتفرجين لنعود فنستقبله من أى كائن حى يجلس فى تلك الصالة.

كيف يمكن للمثل أن يملأ مسرحا واسعا مثل مسرح(البولشوى) بإشعاعاته! شىء لا يصدق! ومع ذلك لابد للفنان المسكين أن يملأ الصالة ـ إذا أراد أن يسيطر عليها ـ بتيارات خفية من مشاعره وإرادته.

ما الذى يجعل الأداء فى المسارح الواسعة أمرا صعبا؟ ليس لأن هذا الأداء يحتاج إلى رفع الصوت وبذل مزيد من الفعل. لا! هذا الأمر لا يخيف أولئك الممثلين الذين اضطلعوا بالالقاء المسرحى. إنما تكمن الصعوبة فى عملية إرسال الإشعاع ذاتها.

* * *

أعتقد أن الناس الذين كانوا يلتقون بى اليوم، وأنا عائد إلى البيت، قد ظنوا بأنى مجنون. فأنا طوال الوقت كنت أقوم بتمارين على إرسال الإشعاع وامتصاصه. ولم أجرؤ على استخدام الناس الاحياء الذين كنت ألتقى بهم فى الطريق، ولذلك اكتفيت بالاشياء الجامدة. ولقد كانت المواضيع الرئيسية فى هذه التجارب حيوانات محنطة صادفتها فى واجهة أحد مخازن الفراء الكبيرة. وكانت تضم هذه الواجهة معرضا كاملا من مختلف الوحوش. وكان بينها دب ضخم وضعت بين مخالبه صينية، وثعلب، وذئب، وسنجاب. وحاولت أن أعقد مع هذه الوحوش جميعا أواصر صداقة ودية حميمة، فجربت أن أسبر روحها الوهمية، وأن أستشف شيئا ما من هذه الروح وأن أمتص اشعاعه. ولقد بذلت مزيدا من الجهد فى مسعاى هذا، حتى أنى ملت برقبتى ورأسى وجذعى كله إلى وراء، وهذا اضطرنى إلى مزاحمة بعض المتسكعين الذين كانوا يتفرجون على هذه الوحوش. بيد أنى

تذكرت، في الحال، نصيحة أركادى نيكولايفتش التى تقضى بعدم المبالغة فى بذل الجهد. بعد ذلك قمت بتنويم هذه الوحوش تنويما مغناطيسيا، مثلما يفعل مروّض الوحوش الضارية، وقلت فى نفسى: لو أن هذا الدب سار نحوى على قائمتيه الخلفيتين. فهل كان فى استطاعتى أن أوقف هذا الوحش بأن أرسل إليه عبر عينيه إشعاع إرادتى؟ وفى أثناء إرسال الإشعاع امتد جسمى نحو الموضوع وارتطم أنفى بزجاج الواجهة الضخمة. فقد كنت أحاول أن أعطى الموضوع من نفسى الكثير، فانتابنى إحساس شبيه بذلك الذى ينشأ لدى المرء فى أثناء إصابته بدوار البحر.

ولقد جحظت عيناى أيضا مثلما يحدث فى مثل تلك الحالة.

وانتقدت نفسى: «كلا، لا يمكن أن نسمى هذا العمل الشاق إشعاعا. إنه أقرب الى عملية التقيؤ. يجب التخفيف من الجهد، لا حاجة إلى هذا التوتر كله». بيد أنى عندما أخذت أرسل إشعاعاتى وأخفف من تركيزها لم أعد أحس فيزيولوچيا بأى إشعاع يصدر عنى أو يرد إلىّ. وسرعان ما اضطررت إلى قطع تجاربى لأنى جمعت بعض المتفرجين. لقد كان حوالى خمسة أشخاص من داخل المخزن ينظرون إلىّ ويبتسمون. فهم، أغلب الظن، قد رأوا تجاربى وبدت لهم مسلية. على أن هذا لم يقف عائقا دون اجراء التجربة ذاتها فى مخزن آخر.

واتخذت بعد ذلك تمثال(تولستوى) النصفى موضعاً للتجربة.

ثم جلست أمام تمثال (غوغول) وامتحنت قدرتى على التشبث. فقد أردت أن أمسك النصب البرونزى بعينى، وأسحبه بنظرتى لينهض من مقعده الوثير. ولكن سرعان ما شعرت بألم فى عينى بسبب جحوظهما. بالاضافة إلى أن نظرتى قد التقت، فى اللحظة الحرجة، بنظرة أحد المعارف كان يمر بقربى.

وسألنى بشىء من العطف: هل تشعر بتوعك فى صحتك؟

ولم أعرف كيف أخرج من الورطة، فأجبته وقد سيطر على الخجل:

ـ نعم، فأنا أعانى من شقيقة مروعة!

وقررت فى نفسى أنه لا يجوز السماح بمثل هذا التوتر أبدا.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

ـ ما دامت عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها تقوم بهذا الدور المهم فى الاتصال المسرحى أفلا نستطيع الاضطلاع بها تقنيا؟ أما من وسيلة فى هذا المجال تستثير بها عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها الخفية فى داخلنا ومن خلالها نقوى عملية المعاناة ذاتها؟ إذا كنا لا نستطيع التوجه من الداخل إلى الخارج، ففى استطاعتنا أن نسلك الطريق المعاكس. وفى هذه الحالة إنما نستخدم العلاقة العضوية القائمة بين الروح والجسم. وتبلغ هذه العلاقة من القوة ما يجعلها قادرة على بعث الموتى تقريبا. وفى واقع الأمر نجدهم يمددون الغريق، الذى فارقته علامات الحياة وتوقف نبضه، فى أوضاع محددة أقرها العلم، ويقومون معه بحركات قسرية تجعل أعضاء التنفس لديه تمتص الهواء وتطرحه بصورة آلية. وهذه العملية تكفى لأن تستدعى دورته الدموية ومن ثمة تستأنف أعضاء جسمه القيام بوظائفها المعتادة. وفى أثناء ذلك، وبحكم العلاقة الوطيدة بين الجسم والروح، تنتعش «حياة النفس الإنسانية» وتعود إلى هذا الغريق الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت.

واستأنف تورتسوف شرحه قائلا:

ـ وعندما تستثير عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها بطريقة اصطناعية على الخشبة فنحن إنما نستخدم المبدأ الذى يقول: عندما لا تتم استثارة الاتصال الداخلى بصورة تلقائية، فيجب معالجته انطلاقا من الخارج. حيث تعتبر هذه المساعدة الخارجية عنصر جذب مثيراً لعملية استقبال الإشعاعات وإرسالها فى البداية، ومن ثم للمعاناة ذاتها.

ولحسن الحظ يخضع عنصر الجذب هذا لصوغ تقنى كما سترون فيما بعد.

وسأبين لكم الآن طريقة استخدامه.

وابتدأ ذلك بأن جلس أركادى نيكولا يفتش فى مواجهتى، وجعلنى أبتكر مهمة ما، وابتدع ما يبررها، ثم أقيم اتصالى على أساس كل ما توصلت إليه. ولقد سمح لى باستخدام الكلمات، والإيحاءات، والإشارات، وكل ما يساعدنى على الاتصال. وفى أثناء ذلك، كان أركادى نيكولايفتش يطلب منى أن أصغى إلى إحساسى الفيزيولوجى بتيارات الإشعاعات الصادرة والواردة.

ولقد استغرق العمل التحضيري وقتا طويلا لأنني لم أنجح في التقاط ما كان يريده تورتسوف.

وما إن نجحت في ذلك حتى أخذت عملية الاتصال مجراها الطبيعي. ولقد جعلني أركادي نيكولا يفتش أقوى الاتصال بوساطة الكلمات والأفعال، وأن أصغي، في أثناء ذلك، إلى إحساسي الفيزيولوجي. ومن ثم جردني من الكلمات والأفعال واقترح عليّ أن استأنف اتصالي بوساطة إرسال الإشعاعات وحده.

ولكنني اضطررت إلى بذل وقت طويل قبل أن أتمكن من ضبط عملية إرسال الاشعاعات واستقبالها بطريقة فيزيولوجية صرف. وعندما وفقت إلى ذلك أيضا سألني أركادي نيكولايفتش: ماذا كان شعوري؟

فقلت بشيء من الفكاهة:

ـ كنت أشعر كأني مضخة لاتخرج سوى الهواء من خزان ماء فارغ. كان ثمة إحساس بتيار يخرج من عيني، ولربما من تلك الناحية من جسمي التي كانت موجهة اليك.

ـ استمر، إذن في إرسال الإشعاع بطريقة فيزيولوجية آلية بالقدر الذي تسمح به إمكانياتك.

بيد أن إمكانياتي لم تسمح لي في الاستمرار طويلا، وسرعان ما تخليت عن القيام بما أسميته عملية «لا معنى لها».

وسألني أركادي نيكولايفتش:

ـ ألم تراودك الرغبة في إعطاء ما كنت تقوم به من معنى ما؟ ألم ينزع إحساسك الداخلي إلى معاونتك؟ وهل يعقل ألا تحاول ذاكرتك الانفعالية أن تقدم لك معاناة ما عرضية من أجل استخدام تيار الإشعاع الفيزيولوجي المتكون؟

فقلت:

ـ لو أني أجبرت على مواصلة عملية الإشعاع الفيزيولوجي بصورة آلية دون توقف، لأصبح من الصعب عدم اللجوء إلى مساعدة شيء ما يضفي معنى على ما أقوم به من فعل.

وبكلمة أخرى، كنت سأحتاج إلى مادة لإرسال الإشعاعات من نفسي أو لامتصاصها. وسألته في حيرة:

ـ ولكن من أين نحصل على هذه المادة؟

فأجاب تورتسوف مقترحا:

ـ حاول أن تعبّر لى عما تشعر به الآن على الأقل، أى عن الحيرة وضآلة الحيلة، أو حاول أن تجد فى نفسك شعورا آخر.

وهكذا فعلت. اذ حاولت أن أنقل الى تورتسوف أسفى وضجرى بعدما صرت لا أطيق مواصلة إرسال الإشعاعات الفيزيولوجية التى لا معنى لها.

وبدا أن عينى تقولان: «اتركنى وشأنى! لم هذا الإلحاح! لماذا تعذبنى!»

سألنى تورتسوف مرة اخرى:

ـ ما هو شعورك الآن؟

فقلت بشىء من الفكاهة أيضا:

ـ أشعر كأنى مضخة أسندت الى برميل ذى عروتين فيه من الماء ما يمكن ضخه بدلا من الهواء.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

ـ اذن، فقد أصبح إشعاعك الفيزيولوجى الذى لا معنى له معقولا وهادفا. وبعد أن كرر هذه التمارين ذاتها، قام بالشىء نفسه لدى استقبال الإشعاعات أيضا.

فهذه العملية هى ذاتها العملية السابقة، ولكنها تجرى فى الاتجاه المعاكس. ولهذا لن آتى على وصفها . وسأكتفى بالإشارة إلى نقطة واحدة جديدة لاحظتها خلال تجربتى.

فأنا قبل أن استقبل الإشعاع كان لابد لى من أن أتلمس روح تورتسوف بملامس عينى الخفية، وأن أرى فيها ما يمكن استقباله .

ولقد اضطررت من أجل ذلك إلى التمعن بانتباه، والتغلغل بشعورى، إذا صح القول، إلى تلك الحالة التى كان يعيشها أركادى نيكولايفتش حينئذ. ومن ثم محاولة خلق حالة التشبث .

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ أنت ترى أنه ليس من السهل استثارة عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها على الخشبة بطريقة تقنية، عندما لا تتولد هذه العملية تلقائيا كما يحدث ذلك فى الحياة، بيد أنى

أستطيع أن أقدم لك هذا العزاء، وهو أن هذه العملية تتم فى أثناء أداء دور من الأدوار بسهولة أكبر بكثير مما تتم به فى تمرين أو حصة دراسية.

والسبب فى ذلك هو أنه كان عليك أن تبحث الآن بسرعة عن مشاعر عريضة لتدعم بها عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها، ولكن هذه العملية بالذات ستجرى على الخشبة على نحو أسهل وأكثر بساطة. فالى أن تحين لحظة الأداء العلانى ستكون جميع الظروف المقترحة قد اتضحت، وتم العثور على جميع المهمات، ونضج الشعور نفسه، وأصبح متحفزا للظهور والاندفاع فى أول فرصة سانحة. وكل ماسنحتاج إليه عندئذ، هو أحد المثيرات الصغيرة لتتدفق مشاعرك المعدة للدور فى تيار تلقائى متصل.

عندما تفرغ الماء من حوض تربية الاسماك والنباتات المائية بمساعدة خرطوم مطاطى فإنك تمتص الهواء فى الخرطوم مرة واحدة فحسب، ومن ثم ينصب الماء من تلقاء نفسه. وهنا ما يحدث فى عملية إرسال الإشعاع: أعط دفعة واحدة، وبالأحرى افتح منفذا لارسال الاشعاعات، وسيتدفق الشعور من الداخل بصورة تلقائية.

وسأل الطلاب:

ـ وما هى التمارين التى يتم بمساعدتها التدرب على عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها؟

ـ يتم التدرب على هذه العملية بمساعدة التمرينين اللذين قمتم بهما الآن. فالتمرين الأول يتلخص فى ابتعاثكم انفعالا ما (شعورا ما) بمساعدة عناصر الجذب فى أنفسكم، ونقله الى شخص آخر. وعليكم أن تصغوا، فى أثناء ذلك، إلى إحساسكم الفيزيولوجى. وبالطريقة ذاتها عودوا أنفسكم على الإحساس بعملية استقبال الاشعاعات لدى استدعائها بصورة طبيعية وملاحظتها لدى الاتصال بالآخرين.

أما التمرين الثانى فيتلخص فى ابتعاثكم احساسا فيزيولوجيا واحدا بارسال الاشعاعات أو استقبالها فى أنفسكم دون معاناة انفعالية. ولابد من أن تركزوا انتباهكم تركيزا كبيرا فى أثناء هذا العمل وإلا قد تخلطون بين الإحساس بإرسال الإشعاعات واستقبالها وبين التوتر العضلى العادى. وعندما يتحقق لكم ضبط العملية الفيزيولوجية ضعوا شعورا ما من الداخل من أجل إشعاعه أو استقباله. وأكرر هنا أن عليكم أن تتجنبوا القسر والمخاضات الفيزيولوجية فى أثناء ذلك. إذ يجب أن تتم عملية ارسال الاشعاعات وامتصاصها بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة الفيزيولوجية. والجدير بالذكر، أن هذه الوسيلة الجديدة

ستساعدكم فى توجيه الانتباه إلى الموضوع وتوطيده، لأنه لا يمكن إرسال الإشعاع دون موضوع ثابت.

ولكن لا تقوموا بهذين التمرينين وحدكم أو مع شخص من صنع الخيال.

بل يجب أن تتصلوا بموضوع حى، موجود فى الحياة، ومائل أمامكم، ويرغب فى استقبال مشاعركم بصورة واقعية. إذ أن عملية الاتصال تشترط التبادل. وكذلك يجب ألا تحاولوا القيام بالتمارين بمفردكم دون اشراف إيفان بلا تونو فيتش اذ انكم تحتاجون إلى عين خبيرة تمنع عنكم امكانية التصدع نتيجة الخلط بين التقلص العضلى العادى وبين عملية إرسال الإشعاعات أو امتصاصها. وهذا التصدع خطر شأنه فى ذلك شأن كل تصدع.

وهتفت قائلا:

- يا إلهى، ما أصعب هذا!

فقال أركادى نيكولا يفتش مستغربا.

- وهل من الصعب القيام بما هو عادى وسوى بالنسبة لطبيعتنا؟ أنت مخطىء إذ يمكن بلوغ الشىء السوى بسهولة وأصعب بكثير أن نعودّ أنفسنا على قسر طبيعتنا. ولذلك عليكم أن تعرفوا قوانين الطبيعة، وألا تطلبوا منها الا ما هو سوى بالنسبة لها.

وأتوقع أن يأتى الوقت الذى لا تستطيعون فيه الوقوف مع زملائكم على الخشبة دون أن يجمعكم معهم اتصال داخلى، أو ذلك «التشبث» الذى يبدو لكم تحقيقه الآن أمرا صعبا.

ولقد كانت تبدو لكم أمور مثل إرخاء العضلات، والانتباه، والظروف المقترحة شيئا صعبا، أما الآن فقد أصبحت ضرورية.

لهذا يجب أن تسعدوا لأنكم أثريتم تقنيتكم بإضافة عنصر جذب جديد ومهم للغاية فى استثارة الاتصال، هو عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها.

١١ـ التكيف وعناصر الفنان، وخصائصه وقدراته، ومواهبه الأخرى

.. .. عام (...) ١٩

دخل أركادى نيكولايفتش الصف وقرأ كلمة «التكيف» على اللافتة التى كان قد علقها رحمانوف فهنأنا بالمرحلة الجديدة، ثم استدعى فيونتسوف وأعطاه المهمة التالية:

ـ أنت تريد الذهاب إلى بعض معارفك فى ضواحى المدينة حيث تأمل فى قضاء وقت ممتع، وتعلم أن القطار يغادر فى الساعة الثانية، وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة، فكيف يمكنك الافلات قبل انتهاء الدروس؟ إن الصعوبة هنا تكمن فى اضطرارك إلى خداعى وخداع جميع زملائك. فكيف تفعل هذا؟

وقلت موضحا:

ـ أن يتظاهر بالحزن، وبأنه مشغول الذهن ومريض ومصاب بمكروه. وعندما يسألونه «ما بك؟» يحكى لهم قصة خارقة للعادة، ولكن يمكن تصديقها، وعندئذ سيخلون سبيله، شاءوا هذا أم أبوا.

وسرعان ما دبت الحيوية فى أوصال فيونتسوف على الفور وشرع يقفز ويصالب ساقيه بصورة لا يمكن وصفها وهو يقول:

ـ رائع! إنى أفهم هذا! أفهمه جيدا!

ولكنه ما كاد يقوم بحركة الانعطاف الثالثة والرابعة حتى تراجع وصرخ من الألم، ثم تسمر في مكانه، وقد رفع إحدى رجليه وتغيرت معالم وجهه.

ولقد اعتقدنا، في الوهلة الاولى، بأنه يخدعنا وأن ما يفعله مجرد أداء. ولكنه كان يتألم بالفعل، فصدقته ونهضت وكنت على وشك أن أذهب إليه لأساعده لولا أن الشك أخذ يساورني، أما الآخرون فقد اندفعوا إلى الخشبة. ولم يسمح فيونتسوف لأحد بأن يلمس رجله، وحاول أن يدوس عليها، ولكنه صرخ فجأة متألما بطريقة جعلتنا ـ أركادى نيكولا يفتش وأنا ـ نتبادل النظرات ليسأل أحدنا الآخر بعينيه أصدق ما يجرى على الخشبة أم خداع؟ ولقد اقتاد الزملاء فيونتسوف بحذر كبير، فكان يدوس على قدم سليمة واحدة وقد أسندوه من تحت إبطه، ومن الجانبين، ولقد سار هذا الموكب بهدوء ومهابة وصمت.

وفجأة راح فيونتسوف يرقص (الكوماريتسكايا*) ثم انفجر ضاحكا بصخب وهو يقول:

ـ أرأيتم ! لقد عانيت الاحساس بمهارة عظيمة! .. بموهبة فائقة! بدقة كاملة لا تميزها عن الحقيقة أبدا!

كان يردد هذه الجمل المتناثرة وهو غارق في الضحك.

ولقد قوبل فيونتسوف بعاصفة من التصفيق، وشعرت أنا مرة أخرى بموهبته.

وسألنا أركادى نيكولا يفتش:

ـ هل تعرفون لماذا صفقتم له؟

وأجاب بنفسه على سؤاله للتو:

ـ لأنه عثر على تكييف جيد، وقام بتنفيذه بصورة ناجحة.

وسنطلق كلمة «التكيف» هذه من الآن فصاعدا على الحيلة الداخلية أو الخارجية التى يوفق بفضلها الناس بين أنفسهم وبين الآخرين، وتساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال به.

---

* الكوماريتسكايا: أغنية ورقصة شعبية يرقصها الرجال بصورة رئيسية. وهى ذات طابع فكاهى على الأغلب.

وسأل الطلاب ثانية:

ـ وما هو المقصود بكلمة «يوفق» ؟

فقال تورتسوف:

ـ ما فعله فيونتسوف الآن، فهو بفضل حيلته قد وفّق بين نفسه وبين الآخرين بهدف الخروج من الحصة قبل انتهائها.

واعترض أحد الطلاب قائلا:

ـ ولكنى أعتقد أنه قد خدعنا ليس إلا.

وسأل أركادى نيكولايفتش:

ـ وهل كنتم ستصدقونه لولا هذه الخدعة؟ فقد كان الخبث ضروريا لبلوغ الهدف والإفلات من الدروس. ولقد أقدم فيونتسوف على الخبث وعلى الخداع لأنه وفّق بين نفسه وبين الظروف المعيقة عن الإفلات من الدروس.

وسأل غوفوركوف مستفهما:

ـ وإذن التكيف يعنى الخداع؟

ـ إنه لكذلك فى بعض الحالات، ولكنه فى حالات أخرى قد يكون تصويرا عيانيا للمشاعر والأفكار. وهو يساعد تارة على اجتذاب شخص نرغب فى الاتصال به واستمالته نحونا، وتارة أخرى يكون واسطة نعبر بها للآخرين عن شيء خفى نحس به، ولا نستطيع التعبير عنه بالألفاظ، وهكذا...

أنتم ترون أن إمكانيات التكيف ووظائفه متنوعة ومتعددة.

وإليكم هذا المثال: لنفرض، يا نازفانوف، أنك تحتل منصبا مهما، وأننى أحد المراجعين، ولنفرض أن مساعدتك لى ضرورية جدا وأنت لا تعرفنى. لذلك، لابد من إيجاد طريقة أبرز بفضلها بين حشد المراجعين، هذا إذا أردت أن أبلغ ما أهدف إليه من مساعدة ضرورية.

ولكن كيف يمكننى أن استدعى انتباهك نحوى وأن أسيطر عليه؟ كيف يمكننى أن أعزز العلاقة أو الاتصال البسيط الذى نشأ بيننا؟ كيف يمكننى أن استميلك نحوى؟ ما هى الوسائل التى تمكننى من الوصول إلى فكرك ومشاعرك وانتباهك وخيالك؟ كيف يمكننى أن أمس روح هذه الشخصية ذات النفوذ؟

لو أنه رأى ببصره الداخلي ظروف حياتي البائسة، وخلق في مخيلته صورة تقترب ولو بعض الشيء من حقيقة واقعي المؤلم، لأبدى اهتمامه وفتح قلبه للاتصال بي، ولانقذت نفسي عندئذ! ولكن، من أجل النفاذ إلى صميم إنسان آخر، والإحساس بروحه لابد من اللجوء إلى التكييف.

واننا بمساعدته نسعى إلى بلورة شعورنا الداخلي وحالتنا العامة ببروز أكبر قدر الإمكان.

على إننا في حالات أخرى نلجأ الى التكيف ذاته لنخفي مشاعرنا وحالتنا العامة ونموهما. فالإنسان الذى يتصف بالانفه والكبرياء يحاول أن يتظاهر بالدماثة ليموّه الإساءة التي يحس بها. والمحقق في أثناء الاستجواب يخفي موقفه الحقيقي من المجرم الذي يجرى التحقيق معه بخبث مستخدما شتى التكيفات.

فالتكيف هو أحد الوسائل المهمة في كل اتصال، بما في ذلك الاتصال الذاتي، لأنه من الضروري للمرء أن يتكيف مع ذاته، ومع حالته الروحية لكي يقنع نفسه.

وكلما ازداد تعقيد المهمة أو المشاعر التي نعبّر عنها، وجب أن تصبح التكيفات، ووظائفها، وأشكالها، أبلغ وأدق وأكثر تنوعا.

وقال غوفوركوف مجادلا:

ـ أرجو المعذرة، فثمة كلمات للتعبير عن هذا كله!

ـ وهل تعتقد أنها تعني بالتعبير عن دقائق الشعور المرهفة؟ كلا. فالكلمات وحدها لا تكفي في أثناء الاتصال. إنها (بروتوكولية) جدا وميتة. ولابد من الشعور لكي نبعث فيها الحياة، كما لابد من التكيفات للكشف عن هذا الشعور ونقله إلى موضوع الاتصال. فالتكيفات تكمل الكلمات وتقول مالم يستكمل قوله حتى النهاية.

وسأل أحد الطلاب:

ـ وهل هذا يعني أنه كلما كثرت التكيفات قوى الاتصال واكتمل؟

ـ لا تكمن المسألة في كمية التكيفات بل في كيفيتها.

وسألت مستفهما:

ـ وما هي الكيفية التي نحتاج إليها على الخشبة؟

ـ إنها متنوعة جدا. ولكل فنان تكيفاته الأصلية التي تميزه وحده وتختلف اختلافا كبيرا فيما بينها من حيث نشوئها وميزاتها، كذلك الأمر في الحياة الواقعية ذاتها، إذ أن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال، والمهمين والمتواضعين وذوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة هؤلاء كلهم يضطلعون بتكيفات متنوعة خاصة بكل منهم.

ويستدعي تغيير في ظروف الحياة والبيئة ومكان الفعل وزمانه تغييرات مناسبة في التكيفات. إن توفيقك بين نفسك وظروفك في الليل عندما ينام الجميع، يختلف عنه في النهار وأنت بين الناس. وعندما تصل إلى بلد أجنبي، فإنك تبحث عن تكيفات مناسبة تلائم الظروف المحلية الخاصة بذلك البلد.

وكل شعور تعانيه يتطلب، في أثناء التعبير عنه، خاصيته المرهفة في تكيفاته. كما يتطلب جميع أشكال الاتصال المتبادل والجماعي والاتصال بموضوع غائب أو وهمي الخ خصائص مناسبة في تكيفاتها.

والناس يتصلون فيما بينهم بمساعدة حواسهم الخمس وطرق الاتصال المرئية والخفية، وبالأحرى بوساطة العيون والإيماء والصوت وحركات الأيدى والأصابع والجسم كله، وكذلك بمساعدة ارسال الاشعاعات واستقبالها. ولابد من أجل هذا كله من تكيفات مناسبة في كل حالة.

ومن الممثلين من يتمتع بتكيفات رائعة في مجال المعاناة الدرامية، ويفتقر إليها افتقارا تاما في الكوميديا، أو بالعكس، إذ يتمتعون بتكيفات جيدة في الكوميديا بينما تكون تكيفاتهم في الدراما سيئة.

وكثيرا ما نجد من الممثلين من يضطلع بمعاناة رائعة في جميع مجالات الشعور الانساني، ويتمتع بتكيفات ممتازة وصادقة. ولكنه، في أغلب الأحيان، لا يترك انطباعا قويا الا في أثناء التدريبات المغلقة، عندما يكون المخرج والمشاهد قريبا منه. أما لدى الانتقال إلى الخشبة التي تتطلب تألقا أكبر، فتنسحب هذه التكيفات ولا تجتاز عتبة الأضواء الأمامية، وان اجتازتها فلا تجتازها في شكل مسرحي متألف بما فيه الكفاية.

ونحن نعرف من الممثلين من يتمتع بتكيفات متألقة، ولكنها قليلة. ولذلك سرعان ما تفقد قوتها وتأثيرها بسبب الرتابة.

وأخيرا، هناك ممثلون ممن قسا عليهم القدر لتصف لديهم التكيفات، على صدقها بالرداءة والرتابة والشحوب، هؤلاء الممثلون لن يكونوا فى طليعة رجال المسرح فى يوم من الأيام.

.. .. عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه الذى لم يستكمله فى الحصة السابقة فقال:

ـ لئن كان الناس فى الحياة العادية يحتاجون الى عدد لا نهاية له من التكيفات، فإن حاجة الممثلين إلى هذه التكيفات على الخشبة أكبر بكثير، فنحن فى المسرح نكون دائما على اتصال ببعضنا البعض، وبالتالى يتوجب علينا أن نتكيف طوال الوقت. وفى هذا كله يحتل نوع التكيف مكانة كبيرة، وذلك من حيث التألق، والبهاء، والجسارة، والدقة، والتلوين، والرشاقة، والذوق.

وعلى سبيل المثال ما فعله فيونتسوف فى الحصة السابقة كان متألقا إلى درجة الجسارة. ولكن ثمة صور أخرى للتكيف.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش موجها أوامره:

ـ ليصعد كل من فيليامينوفا وغوفوركوف وفيسيلوفسكى خشبة المسرح، وليؤدوا لنا «أتود» «احتراق النقود».

نهضت فيليامينوفا بكسل، ووقفت تنتظر بوجه مكتئب أن يحذو زميلاها حذوها فينهضان من مكانيهما. ولكنهما ظلا جالسين.

وساد فاصل صمت محرج.

وعندما لم تعد تحتمل فيليامينوفا ثقل الوضع الناشىء بدأت تتكلم. وللتخفيف من وقع الكلمات استخدمت تكلفها الأنثوى لأنها تعرف من تجربتها بأنه يؤثر على الرجال.

ثم خفضت بصرها وراحت تقتلع باجتهاد نوط الرقم من المقعد الواقع أمامها محاولة اخفاء حالتها. ثم رفعت فيليامينوفا المنديل إلى وجهها لإخفاء حمرة الخجل التى اصطبغت بها وجنتاها.

وامتد فاصل الصمت الى مالا نهاية. ولكى تملأ فيليا مينوفا هذا الفاصل، وتخفف من ثقل الوضع الناشىء، وتضفى على ارتباكها ظلا من المزاح، افتعلت بصعوبة ضحكة صغيرة لا مرح فيها.

ثم راحت الحسناء تؤكد قائلة:

ـ لقد سمعنا هذا الأتود؟ حقا لقد أصابنا منه سأم عظيم! ولكنى لا أعرف كيف أعبر عن ذلك. أعطنا، من فضلك اتودا جديدا... وسترى، عندئذ، كيف سنؤديه بصورة... بصورة رائعة!

فقال أركادى نيكولايفتش مقررا:

ـ أحسنت! رائع! لم أعد الآن بحاجة إلى أتود احتراق النقود؟ فأنت قدمت لنا ما نحتاج إليه دون ذلك.

وسألناه:

ـ وما الذى قدمته لنا تحديدا؟

ـ إذا كان فيونتسوف أعطانا تكيفات خارجية، متألقة تتسم بالجرأة، فإن فيليا مينوفا قد عثرت على تكيفات داخلية مرهفة أكثر رشاقة فهى كانت تقنعنى فى صبر عظيم، وتحاول استثارة شفقتى بمختلف السبل. فاستخدمت ارتباكها، لابل حتى دموعها استخداما جيدا، وراحت تغنج، حيثما كان ذلك ممكنا، لبلوغ هدفها وتحقيق مهمتها. ولقد بدلت من تكيفاتها بين حين وآخر. لأنها كانت ترغب فى أن تعبر لى عن الشعور الذى كانت تعانيه بدقائقه المرهفة، وأن تدفعنى الى ادراكه.

فإذا أخفق تكيف ما، أو أخذ يبعث على السأم، كانت تجرب تكيفا ثانيا وثالثا، على أمل أن تعثر، أخيرا على أكثر التكيفات إقناعا وقدرة على التغلغل فى روح موضوع الاتصال.

يجب أن تتعلموا كيف تتكيفون مع الظروف والزمن ومع كل شخص على انفراد. فإذا كنتم تتعاملون مع شخص غبى، وجب أن توفقوا أنفسكم بما يتلاءم مع تفكيره، وأن تبحثوا عن أبسط الاشكال الكلامية والتكيفات التى يستطيع بلوغها وادراكها.

أما اذا كان موضوع الاتصال، على العكس، شخصا حاضر الذهن، فينبغى أن تتصرفوا بقدر أكبرمن الحذر، وأن تبحثوا عن تكيفات مرهفة حتى لا يكشف جهلكم، ويزوغ عن الاتصال.

ويمكن الحكم على مدى أهمية دور التكيف من أن كثيراً من الفنانين الذين تتصف معاناتهم بقوة متوسطة ؛ ولكن من يتمتعون بتكيفات متألقة، هم أقدر على التعبير عن «حياة النفس الانسانية» من ممثلين آخرين يفوقونهم فى عمق الشعور وقوته. إلا أن تكيفاتهم تتصف التكيفات لديهم بالشحوب.

ويستحسن ملاحظة التكيف لدى الأطفال لأنه يتجلى عندهم بصورة أكثر تألقا مما يتجلى به عند الكبار.

وإليكم هذا المثال: لى قريبتان: الصغرى تجسيد للعواطف الفوارة والإلهام، فهى إذا أرادت أن تعبر عن فرحتها العارمة بشخص ما لا يكفيها أن تقبله، لأنها تشعر أن هذا لا يعبر عن سعادتها تعبيرا كافيا، ولذلك هى بحاجة الى أن تعضه تقوية منها لهذه الخاصية التعبيرية، وينشأ هذا التكيف بصورة لا واعية، ولذلك عندما يصرخ بسبب فرحتها، من الألم، تذهل بصدق وتسأل نفسها: «متى تمكنت من عضه» ؟

هذا هو نموذج التكيف اللاواعى.

أما الفتاة الكبرى فقد كانت على العكس، تختار تكيفاتها بصورة واعية، ومقصودة تماما. فهى توزع انحناءاتها وتعبر عن امتنانها للناس كل حسب درجة احترامها له، وأهمية ما يقدم لها من خدمات. طبعا لا يمكن اعتبار هذه التكيفات واعية تماما. وإليكم السبب.

أشير هنا إلى نقطتين فى عملية خلق التكيفات:

١) اختيار التكيف.

٢) تنفيذه.

صحيح أن قريبتى كانت تختار تكيفاتها بصورة واعية، بيد أنها كانت تقوم بتنفيذها، مثلما هو الأمر بالنسبة لغالبية الناس، بصورة يتحقق فيها قسط كبير من اللاوعى. إنى أطلق على هذه التكيفات اسم «التكيفات شبه الواعية» .

وسألت مبديا الاهتمام:

ـ وهل ثمة تكيفات واعية بصورة كاملة؟

ـ طبعا، ولكن... هل تتصورون إننى لم أعثر فى الحياة الواقعية على تكيفات يكون اختيارها وتنفيذها واعيين.

ومع ذلك فإنى ألتقى فى كل لحظة بتكيفات واعية على خشبة المسرح، حيث يبدو أن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعى.

وهذه هى القوالب الجامدة.

وسألت مستقصيا:

ـ وما الذى يجعلك تقول إن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعى على الخشبة.

ـ لأن الابداع العلانى يحتاج إلى وسائل تأثير قوية لا يمكن صدها، ومعظم التكيفات العضوية اللاواعية إنما تدخل فى عداد هذه الوسائل. فهى متألقة ومقنعة، وغير مباشرة، ومؤثرة. زد على ذلك، لا يمكن التعبير عن دقائق الشعور المرهفة على الخشبة لجمهور غفير من الناس إلا بفضل هذه التكيفات العضوية. وتحتل هذه التكيفات فى حياة الشخصيات الكلاسيكية الكبيرة، وفى حال توافر سيكولوچية معقدة، أهمية أولية. ولا يستطيع خلق هذه التكيفات أو التعبير عنها سوى طبيعتنا العضوية وعقلها الباطن. فهى لا يمكن تقليدها لا بمساعدة الذهن، ولا بفضل التقنية التمثيلية. إنها تولد بصورة لا واعية، تلقائيا، فى لحظات يستيقظ فيها الشعور تيقظا طبيعيا.

لا شىء يفوق التكيفات اللاواعية على الخشبة! إنها تسيطر على الممثلين وتحفر فى ذاكرة المتفرجين وتكمن قوتها فى قدرتها على المفاجأة، وفى جرأتها وسلاطتها.

إنك تتوقع، وأنت تتابع أداء الفنان وتصرفاته وأفعاله على الخشبة أنه فى موضع ما مهم من الدور سيعلو صوته ويلقى جملته بصورة جلية، حادة. وإذا بك، وعلى نحو مفاجئ تماما، تجده يلقى هذه الجملة بصورة مازحة، مرحة، وبصوت لا يكاد يسمع. وبذلك يعبّر عن أصالته وتفرد مشاعره. وتأسرك هذه المفاجأة، وتذهلك إلى الحد الذى يبدو لك أنه لا يمكن معالجة الموضع الراهن بصدق إلا كما فعل هذا الممثل، ويتساءل المتفرج بدهشة وهو يمتع ناظريه بهذا التكيف المفاجئ: «كيف لم أدرك أن هذا الموضع إنما ينطوى على هذا المعنى بالذات؟»

ولا نلتقى هذه التكيفات المفاجئة إلا لدى الممثلين الذين يتمتعون بمواهب كبيرة، لا بل إنها لا تنشأ لدى هؤلاء إلا فى لحظات الإلهام، وليس دائما. أما التكيفات شبه الواعية فهى كثيرة الحدوث على الخشبة.

ولن آخذ على عاتقى مهمة تحليل التكيفات لتحديد درجة الخاصية اللاواعية فى كل منها، بل سأكتفى بالقول إن حدا أدنى من هذه الخاصية قمين بأن يضفى الحياة الحيوية فى أثناء تعبيرنا عن الشعور على الخشبة.

وقلت محاولا الاستنتاج:

- وإذن، أنت لا تعترف بالتكيفات الواعية على الخشبة؟

- إنى أعترف بها عندما يحملها على الآخرون، أى المخرج والزملاء الممثلو . والناصحون على اختلافهم، ولكن... يجب استخدام هذه التكيفات الواعية بحذر وفطنة.

ولا يخطر ببال أحد منكم أن يتقبلها مباشرة على الصورة التى قدمت بها إليه. لا يجب أن تسمحوا لأنفسكم أن تقفوا عند حدود نسخها وحسب! بل ينبغى أن تكون لديكم المقدرة على انتحال تكيفات الآخرين وجعلها تكيفات قريبة من أنفسكم وخاصة لكم.

وهذا يحتاج إلى عمل كبير، وإلى ظروف مقترحة وعناصر جذب جديدة الخ.

ويتعين على الفنان أن يسلك الطريق نفسه إزاء ما يراه فى الحياة الواقعية من تكيفات نموذجية يرى أنها تناسب دوره ويرغب ى تطعيمه بها. فى هذه الحالة أيضا، عليه أن يتجنب النسخ المجرد الذى يفضى بالممثل اى التكلف والصنعة دائما.

أما إذا ابتكرتم لأنفسكم تكيفا واعيا. فعليكم أن تبعثوا فيه الحياة باستخدام التقنية السيكولوچية التى تساعدكم على حقنه بقدر من اللاواعى.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة آمرة:

- فيونتسوف، اصعد معى خشبة المسرح ولنقم بأداء شكل مختلف من ذلك الأتود الذى قمت بأدائه فى المرة السابقة.

فهرع صديقنا النشيط إلى خشبة المسرح، وتبعه تورتسوف متمهلا بعد أن همس لنا قائلا:

انظروا كيف سأخرجه عن طوره.

ثم أردف قائلا موجها كلامه إلى فيونتسوف:

ـ وإذن، لابد لك، مهما كلف الأمر، أن تفلت من الدرس قبل الأوان! هذه هى مهمتك الرئيسية، مهمتك الأساسية. هيًا، قم بتنفيذها.

ثم جلس تورتسوف عند المنضدة وانهمك فى العمل: فقد سحب خطابا من جيبه وانكب على قراءته فى استغراق تام. أما زميله فى المشهد فقد وقف عن كثب مشدود الانتباه يفكر بتكيفات حاذقة يستطيع بها التأثير على أركادى نيكولايفتش أو خداعه.

وقد لجأ فيونتسوف إلى مختلف الحيل. بيد أن تورتسوف كان يتعمد ألا يعره أى التفات. ولقد بذل صديقنا الذى لا يهدأ كل ما فى وسعه لكى يفلت من الدرس: فجلس فترة طويلة دون حراك وقد ارتسم تعبير الذهول على وجهه(ولو أن أركادى نيكولايفتش ألقى نظرة واحدة إليه لأخذته به الشفقة بالتأكيد) ومن ثم نهض فجأة، واختفى بسرعة وراء الكواليس. وبعد أن مكث ثمة بعض الوقت عاد شخصا مريضا، يسير بخطى مترددة، ويمسح جبهته بمنديل، وكأن عرقا باردا يتصبب منه، ثم هوى متثاقلا على مقعد بالقرب من أركادى نيكولايفتش الذى استمر فى تجاهله إياه.

وكان فيونتسوف يؤدى بصورة صادقة، وكنا نحن نستجيب لأدائه باستحسان. وبعد ذلك بدأ فيونتسوف يتظاهر بأنه يكاد يموت من التعب، فقد ظهرت لديه تقلصات وتشنجات، بل إنه أخذ يزحف من مقعده إلى الارض. ولقد فعل هذا بتكلف لم تتمالك معه أنفسنا من الضحك.

ولم يستجب له أركادى نيكولايفتش.

فابتكر فيونتسوف تكيفا جديدا زاد من ضحكنا، وأخفق مرة أخرى فى إخراج تورتسوف عن صمته وجعله يلتفت إليه.

ولقد دفع هذا فيونتسوف إلى مزيد من التكلف مما كان يجعل الضحك يرتفع فى الصالة، وبالتالى، يدفع صديقنا الى ابتكار مزيد من التكيفات المضحكة إلى أن وصل به الأمر إلى التهريج. وهذا ما جعلنا فى نهاية المطاف، نقهقه عاليا.

وهذا ما كان ينتظره تورتسوف على وجه التحديد.

وبعد أن ساد الهدوء توجه إلينا أركادى نيكولايفتش قائلا:

- هل أدركتم ما حدث الآن؟ لقد كانت مهمة فيونتسوف الأساسية هى الإفلات من الدرس. وجميع الأفعال والكلمات والمحاولات التى بدرت منه للظهور بمظهر المريض والفوز بانتباهى وعطفى كانت مجرد تكيفات استخدمها لتحقيق مهمته الرئيسية. ولقد كان ما فعله فى البداية هادفا ويتفق مع هذا الغرض. ولكنه للأسف لم يكد يسمع الضحك فى الصالة، حتى غير موضوع الاتصال على الفور، ولم يعد يوفق بين أفعاله وبينى، أنا الذى لم أكن أوجه إليه انتباها، بل بين أفعاله وبينكم أنتم الذين كنتم تشيعون حيله.

وهكذا ظهرت لديه مهمة مختلفة تماما وهى تسلية الجمهور. ولكن كيف فى استطاعته أن يبرز ذلك؟ وأين يمكنه العثور على ظروف مقترحة قابلة للتصديق والمعاناة؟ بيد أن هذا كله لم يكن ممكنا سوى من خلال التكلف مثلما فعل فيونتسوف وهذا هو سبب التصدع.

وما إن حدث هذا التصدع حتى اختفت المعاناة الإنسانية الأصيلة على الفور، وحلت محلها الصنعة التمثيلية، وتحولت المهمة الأساسية إلى عددٍ كبير من الحيل والألاعيب التى يحبها فيونتسوف كثيرا.

وعندئذ غدت التكيفات هدفا لذاته (التكيف من أجل التكيف) وفقدت بذلك دورها الخاص بها، أى دورها كوسيلة مساعدة للوصول إلى الغرض الأساسى.

وهذا النوع من التصدع هو ظاهرة شائعة على الخشبة. وأنا أعرف كثيرا من الممثلين القادرين على تحقيق تكيفات رائعة ومتألقة لا يستخدمونها لتوطيد عملية الاتصال، بل لعرض هذه التكيفات لذاتها على الخشبة، ولتسلية الجمهور. إنهم مثل فيونتسوف يحولون هذه التكيفات إلى حيل مستقلة، وفقرات إضافية للتسلية*، ويدير رؤوس هؤلاء الممثلين

* Divertissment فرنسى، المعنى الحرفى: تسلية. وهى:

١ ـ مشاهد غنائية راقصة على الأغلب، كانت تدخل على العروض الدرامية والأوبرالية وعروض البالية ابتداء من القرن السابع عشر.

٢ـ برنامج يضم مختلف الفقرات من غناء وموسيقا ورقص ومشاهد تمثيلية كان يجرى عرضه بعد انتهاء العرض المسرحى الأساسى وذلك ابتداء من القرن السابع عشر.

نجاح بعض الأجزاء من أدائهم فيضحون بالدور نفسه فى سبيل أن يظفروا بقهقهة الجمهور، أو تصفيقه الحار أو تحقيق النجاح فى بعض الأجزاء والكلمات والأفعال. وغالبا لا يكون لهذه الأخيرة أية علاقة بالمسرحية. ويفقد استخدام التكيفات بهذه الطريقة معناه وضرورته. وإذن فأنتم ترون أن التكيفات الجيدة يمكن أن تكون إغراءً خطرا بالنسبة إلى الممثل. لا بل إن ثمة أدوارا بأكملها تدفع الممثل طوال الوقت الى هذا النوع من الإغراءات. ومن ذلك مسرحية «أو ستروفسكى» «لكل حكيم هفوة» وذلك فى دور العجوز (مامايف). فهو يدافع من البطالة بأخذ على عاتقه مهمة إرشاد الجميع. ولذلك تراه طوال المسرحية لا يفعل شيئا سوى إسداء النصائح لهؤلاء الذين ينجح فى الإمساك بهم. ليس من السهل أن تقوم طوال فصول خمسة بتوصيل مهمة واحدة وحيدة: أن ترشد الآخرين ثم ترشدهم وتقيم اتصالك بزملائك على الخشبة بالمشاعر والأفكار ذاتها. إذ ليس أسهل فى مثل هذه الظروف من الوقوع فى الرتابة. ولتجنب ذلك يحوّل كثير ممن تقوم بأداء هذا الدور انتباهه الى التكيفات ويحاول تغيير هذه التكيفات باستمرار فى أثناء أدائه المهمة ذاتها (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم). ويدخل هذا التغيير الدائم والمستمر فى التكيفات التنوع إلى الدور. وهذا من الأمور المستحبة بالطبع. ولكن المؤسف فى الأمر هو أن هذه التكيفات سرعان ما تمسى، بصورة لا يلاحظها الممثل نفسه، الاهتمام الرئيسى والوحيد.

إذا أمعنا النظر فى عمل هؤلاء الممثلين الداخلى خلال هذه اللحظات لوجدنا أن وحدة* الدور لديهم إنما تتألف من المهمات التالية: أريد أن أكون صارما (بدلا من الرغبة فى بلوغ الهدف بمساعدة تكيف صارم) أو أريد أن أكون لطيفا ثم حاسما ثم حادا (بدلا من الرغبة فى التوصل إلى تنفيذ هذه المهمات بوساطة تكيفات لطيفة ثم حاسمة، ثم حادة).

ولكنكم تعلمون أنه لا يجوز للممثل أن يكون صارما من أجل الصرامة، أو أن يكون لطيفا فى سبيل اللطافة، أو أن يكون حاسما فى سبيل الحسم. إذ أن التكيف فى جميع هذه الحالات يتحول بصورة غير ملحوظة، إلى هدف مستقل يزاحم مهمة دور (مامايف) الرئيسية الأساسية (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم).

---

* Partitura ايطالى ـ المعنى الحرفى: التوزيع وهو كتابة النوتة لمؤلف موسيقى متعدد الأصوات بحيث توضع أدوار جميع الأصوات الواحد فوق الآخر وفق نظام محدد.

ويفضى هذا الطريق إلى أداء التكيفات بصورة مصطنعة وإلى الانحراف بعيدا عن المهمة وعن الموضوع ذاته. ويختفى نتيجة لذلك كل من الشعور الانسانى الحى والفعل الأصيل ليحل محلها شعور وفعل تمثيليان. وأنتم تعلمون أن خاصية الفعل التمثيلى النموذجية تتجلى، بصورة رئيسية، فى أن الممثل يخلق لنفسه موضوعا فى صالة المتفرجين يتكيف معه، على الرغم من توافر الموضوع ـ الزميل الذى يجب أن يتصل به على الخشبة، حسبما يقتضيه دوره.

ويفضى هذا الاتصال الخارجى بموضوع معين. والتكيف مع موضوع آخر إلى نوع من السخف الذى لا نجد له معنى.

وإليكم هذا المثال الذى يشرح لكم ما أرمى إليه:

لنفرض أنك تعيش فى الطابق العلوى من أحد المنازل وأن الفتاة التى تحبها تقطن فى مواجهتك عبر شارع واسع بعض الشىء. فكيف يمكنك أن تفضى إليها بمشاعرك؟ فى استطاعتك أن ترسل لها قبلة وأن تضغط بيدك على قلبك، أو أن تصور لها حالة النشوة أو أن تتظاهر بالحزن والكآبة، أو أن تلجأ إلى نوع خاص من فن الباليه الدرامى الايمائى لتسألها إذا كان فى الامكان أن تقوم بزيارتها الخ.

وستضطر إلى القيام بجميع هذه التكيفات الخارجية بشكل قوى يمكن رؤيته، وإلا فلن تفهم الفتاة التى تقطن فى مواجهتك شيئا.

ولنفرض الآن أنه قد سنحت لك فرصة استثنائية موفقة: فها هو ذا الشارع خاوٍ من الناس، وها هى ذى تطل وحدها من النافذة بينما جميع نوافذ المنزل مغلقة... ما من شىء يمنعك من التعبير عن حبك بجملة تصرخ بها.

وستضطر إلى توتير صوتك نظرا للمسافة الكبيرة التى تفصل بينكما.

وبعد أن اعترفت لها بحبك، تهبط إلى الشارع وتلتقى بها هناك، حيث تسير وذراعها فى ذراع أمها الصارمة. فكيف يمكنك استغلال هذه المصادفة لتخبرها عن قرب بحبك، أو لتتوسل اليها بالمجىء إلى موعد تضربه بها؟

عندما تدرك ظروف هذا الالتقاء، ستلجأ إلى اشارة من يدك أو من عينيك، ولكنك تحاول أن تكون هذه الإشارة معبرة، واذا احتاج الأمر لاستخدام بعض الكلمات، فستضطر إلى الهمس بها بصورة لا تكاد تسمع، أى فى الأذن مباشرة، وعلى نحو لا يلحظ أحد.

وما إن تعقد العزم على القيام بهذا كله، حتى يظهر فجأة من ناحية الشارع المقابلة منافسك الذى تكن له كراهية عظيمة. ويصعد الدم إلى رأسك. ولكنك تسيطر على نفسك، لأن الرغبة فى التباهى بانتصارك أمام خصمك كانت من القوة بحيث جعلتك تنسى وجود الأم وتعلن عن حبك بأعلى صوتك ثم تنطلق بذلك «البانتوميم ـ الباليه» الذى استخدمته منذ وقت قريب فى أثناء اتصالك بالفتاة من مسافة كبيرة. وهذا كله إنما تقوم به من أجل غريمك. أما الفتاة المسكينة، فتتلقى عقابا شديدا من أمها بسبب تصرفك السخيف هذا! ويأتى معظم الممثلين على الخشبة بمثل هذا السخف الذى لا يمكن تفسيره إذا هو صدر عن إنسان عادى.

فهم، عندما يقفون مع زملائهم جنبا إلى جنب كما تقتضى المسرحية، لا يكيفون إيماءهم وصوتهم وحركاتهم وأفعالهم حسب المسافة القريبة التى تفصل بينهم وبين الممثلين الذين يتصلون بهم على الخشبة، بل وفق تلك المسافة التى تفصل بينهم وبين آخر صف من الصالة. وبالاختصار، لا يتكيف الممثل مع زميله الذى يقف بالقرب منه، بل مع المتفرج فى الصالة.

ومن هنا يأتى الزيف الذى لا يؤمن به لا الممثل ولا المتفرج.

ويعترض غوفوركوف بقوله:

ـ ولكن.... وأرجو المعذرة، ألا ترى أنه ينبغى التفكير بذلك المتفرج الذى لا يستطيع أن يدفع ثمن بطاقة فى الصف الأول من الصالة، حيث يتمكن من سماع كل شىء.

ويرد عليه أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ عليك أن تفكر بزميلك على الخشبة أولا، وأن تتكيف معه. أما الصفوف الاخيرة فى الصالة، فثمة نمط خاص فى الإلقاء على الخشبة من أجل الوصول اليها يعتمد على الصوت المدرب تدريبا عاليا، وعلى صوغ الصوائت* والصوامت** بشكل خاص. وفى استطاعتكم بوساطة هذا النطق أن تتكلموا بصوت منخفض كما لو كنتم فى غرفة،

---

* الصوائت: هى أصوات المد أو الصوت اللين، وهى فى العربية الالف والواو والياء والفتحة والضمة والكسرة.

** الصوامت: هى الاصوات الساكنة.

وسوف يسمعونكم أفضل مما لو كنتم تصرخون، لا سيما إذا اجتذبتم انتباه المتفرج الى مضمون ما تقولون، وجعلتموه يتعمق بنفسه فى معانى كلماتكم. أما فى حالة الصياح التمثيلى، فإن الكلمات الودية، التى تتطلب صوتا خفيضا، تفقد معناها الداخلى فلا يجد المتفرج فى نفسه ميلا إلى التعمق فى كلام فارغ.

ويقول غوفوركوف متمسكا برأيه:

ـ أرجو المعذرة من فضلك، إذ لابد للمتفرج من أن يرى أيضا ما يجرى على الخشبة.

ـ ومن أجل هذا الغرض أيضا ثمة فعل متماسك وجلى ومترابط ومنطقى ولا سيما إذا اجتذبتم به المتفرج وجعلتموه يتعمق بنفسه فيما تفعلون على الخشبة. أما إذا ناقض الممثل المعنى الداخلى وأخذ يلوح بيديه بلا توقف، ويتخذ وضعيات لا معنى لها. فإنك لن تديم النظر إلى هذا كله، حتى وإن بلغ حدا كبيرا من الجمال، أولا، لأنه لا المتفرج ولا الشخصية فى حاجة الى ذلك، وثانيا، لأن هذه الإشارات والحركات تتكرر دائما فى مثل هذه الحالة من الثوران، وسرعان ما تبعث على السأم. وإنى أقول هنا كله لأبين لكم كيف تبعدنا الخشبة والاداء أمام الجمهور عن التكيفات الطبيعية، الانسانية، الأصيلة، ويفضيان بنا إلى التكيف الشرطى التمثيلى المصطنع، ولكن ينبغى أن نطرد هذا التكيف من المسرح بمختلف السبل وبلا هوادة.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش فور دخوله الصف:

ـ لقد حان الوقت لكى نطرح مسألة استخدام الوسائل التقنية فى إيجاد التكيفات والكشف عنها.

بهذا الاعلان حدد تورتسوف على الفور برنامج حصة اليوم.

ـ وسأبدأ من التكيفات اللاواعية.

لسوء الحظ، ما من طرق مباشرة يمكن استخدامها فى مجال اللاوعى، ولذلك يتعين علينا اللجوء إلى الطرق غير المباشرة. ونحن نملك، من أجل ذلك، عناصر جذب كثيرة من شأنها أن تستثير عملية المعاناة. ومتى تمت استثارة المعاناة نشأت حتما عملية الاتصال والتكيفات الواعية أو اللاواعية.

ما الذى نستطيع عمله أيضا فى ذلك المجال الذى لا ينفذ إليه وعينا؟ نستطيع ألا نقف عائقا فى وجه طبيعتنا، وألا نفسر ميولها الطبيعية. فإذا نجحنا فى التوصل بأنفسنا إلى هذه الحالة الانسانية الطبيعية، فستنطلق المشاعر المرهفة الكامنة فى أعماقنا، وتتحقق العملية الابداعية من تلقاء نفسها. تلك هى لحظات الإلهام التى تتولد خلالها التكيفات بصورة لا واعية، وتتدفق بصورة تبهر المتفرجين بتألقها.

هذا ما أستطيع قوله فى هذا الصدد.

أما فى مجال التكيفات شبه الواعية، فنحن نجد أنفسنا فى ظروف أخرى. حيث يمكننا عمل شىء ما بمساعدة التقنية السيكولوجية. وأقول «شيئا ما» لأن امكانياتنا فى هذا المجال أيضا ليست كبيرة. إذ أن تقنيتنا فى الحصول على التكيفات ليست غنية بالوسائل.

وفى حوزتى وسيلة واحدة للبحث عن التكيفات، سأقوم بشرحها لكم عن طريق المثال العملى:

ثم توجه نحو فيليا مينوفا وسألها:

ـ أنت تذكرين كيف توصلت إلىّ منذ أيام لكى أسمح لك بعدم أداء أتود «احتراق النقود» مكررة الكلمات ذاتها، ولكن باستخدام تكيفات مختلفة.

حاولى الآن أن تؤدى ذلك المشهد نفسه على شكل أتود، واستخدمى فيه، بصورة واعية أو غير واعية، تكيفات جديدة نضرة غير تلك التى استخدمتها آنذاك وفقدت قوتها.ولم تتمكن فيليا مينوفا من أداء هذه المهمة، وكررت التكيفات القديمة البالية باستثناء تكيفين أو ثلاثة تكيفات لم تستخدمها من قبل.

وعندما أخذ تورتسوف على فيليا مينوفا رتابة أدائها سألناه قائلين:

ـ ولكن من أين لنا الحصول على تكيفات جديدة على الدوام؟

وبدلا من الإجابة توجه تورتسوف نحوى وقال:

ـ باعتبارك مدون دروسنا بوساطة الاختزال فاكتب العبارات التى سأمليها عليك: الهدوء، الإثارة، ودماثة الخلق، التهكم، السخرية، التعنت، العتاب، تقلب الأهواء، الاحتقار، اليأس، التهديد، الفرح، البشاشة، الشك، الاستغراب، التحذير. ولقد أملى أركادى نيكولايفتش. أيضا عددا كبيرا من الحالات، والأمزجة، والمشاعر الإنسانية، وغير ذلك مما تكونت منه قائمة طويلة. ثم قال لفيليا مينوفا:

ـ اغرزى اصبعك فى هذه القائمة، واقرئى لنا تلك الكلمة التى تشير عليك بها المصادفة. ولتجعلى من تلك الحالة، التى تدل عليها هذه الكلمة، تكيفا جديدا بالنسبة لك.
ونفذت فيليا مينوفا ما طلب منها وقرأت: البشاشة.

فاقترح عليها تورتسوف قائلا:

ـ ادخلى هذه الصيغة الجديدة بدلا من التكيفات التى كنت تستخدمينها، وقومى بتبرير هذا التغيير وسترين أن أداءك قد تجدد.

ولقد عثرت فيليا مينوفا بسهولة نسبيا على تبرير البشاشة ودرجتها، بيد أن بوشين أحبط نجاحها وطغى عليه. فقد راح يدندن بطبقاته الصوتية الجمهورية السلسة بينما انتعش جسمه البدين وانفرجت أسارير وجهه من جراء بشاشته اللانهائية.

وانخرط الجميع فى الضحك.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

ـ هذا برهان على صلاحية الصيغة الجديدة لمهمة الإقناع ذاتها.

لم غرزت فيليا مينوفا اصبعها ثانية فى القائمة وقرأت: التعنت. وسرعان ما أقدمت على العمل فى إصرار نسائى. بيد أن غوفوركوف هو الذى أحبط نجاحها هذه المرة، إذ لا يمكن أن يجاريه أحد فى مجال التعنت.

ولقد قال تورتسوف، ملخصا:

ـ وهذا أيضا مقال جديد على واقعية وسيلتى.

بعد ذلك قام بالتمرين نفسه طلاب آخرون.

ـ مهما أضفنا إلى هذه القائمة حالات وأمزجة إنسانية جديدة فستظهر صالحة من أجل إضفاء ألوان جديدة من التكيفات مادام سيجرى تبريرها من الداخل. ومن شأن التضادات والمفاجآت الحادة فى مجال التكيفات أن تساعدنا فقط فى التأثير على الآخرين عندما نعبر عن حالتنا الروحية. وفى واقع الأمر: لنفرض أنك عدت من عرض مسرحى ترك فى نفسك انطباعا مذهلا... إنك لا تجد القول بأن أداء الممثل كان رائعا أو باهرا أو لا يضاهى كافيا للتعبير عما اعتمل فى نفسك. وتحتاج إلى التظاهر بأن المسرحية جعلتك متجهما، محطما، منهوك القوى، ساخطا، ويائسا إلى أبعد حدود اليأس، وهذا كله كيما

تعبر بوساطة ألوان التكيفات هذه غير المتوقعة عن ذروة الغبطة والفرح، فتبدو وكأنك تقول لنفسك فى هذه اللحظات:

«ليأخذهم الشيطان، ليس أروع من أداء هؤلاء السفلة! «أو» ما من سبيل إلى تحمل هذه الغبطة كلها!»

وتعتبر هذه الوسيلة فعّالة فى مجال المعاناة الدرامية أو التراجيدية أو غيرهما. وفى واقع الأمر، فى استطاعتكم من أجل تقوية ألوان التكيفات أن تنفجروا فجأة ضاحكين فى أكثر اللحظات مأساوية وكأنما تقولون لأنفسكم: «إنه لمما يبعث على الضحك هو بساطة كيف يتعقبنى هذا القدر ويعذبنى! «أو» لا يمكن للمرء أن يبكى عندما يبلغ به اليأس هذا الحد، بل عليه أن يكتفى بالضحك!»

والآن فكروا فيما ينبغى أن يصل إليه جهازكم الوجهى والجسمانى والصوتى من مرونة، ومن قوة تعبير ووضوح ودقة كيما يستجيب إلى جميع دقائق حياة الفنان اللاواعية المرهفة، التى لا يمكن التعبير عنها على الخشبة إلا بصعوبة.

وتتجلى فى تكيفات الفنان أرفع ما يمكن أن تحققه وسائله التعبيرية لدى الاتصال.

وهنا يلزمكم بإعداد جسمكم وإيماء وجهكم وصوتكم الإعداد المناسب. واننى أكتفى الآن بالإشارة إلى هذه المسألة إشارة عابرة من حيث علاقتها بدراسة التكيف. فليعمل هذا على توطيد إدراككم العمل الذى تقومون به فى حصص الجمباز والرقص والمبارزة وتهذيب الصوت وغيرها.

***

وبعد أن انتهى الدرس، وتأهب أركادى نيكولايفتش للخروج، انفرج الستار فجأة، ورأينا على الخشبة «غرفة ضيوف مالوليتكوفا» التى نحبها وقد ازدانت كما لو أن الوقت عيد.

لقد علقت ثمة لافتات فى جميع الاتجاهات ومن مختلف المساحات كتب عليها الآتى:

١ـ الوتيرة الإيقاعية الداخلية.

٢ـ الصفات الداخلية المميزة للشخصية.

٣ـ التماسك والكمال.

٤ـ الأخلاقيات والانضباط الداخليين.

٥ـ الجاذبية المسرحية وخاصية الجذب.

٦ـ المنطق والترابط.

وقال أركادى نيكولايفتش وهو يتمعن فيما أعده لنا العزيز إيفان بلاتونوفيتش:

ـ كثيرة هى اللافتات، ولكن الحديث عنها لن يدوم طويلا فى الوقت الحاضر، والسبب فى ذلك هو أننا لما ندرس بعد جميع العناصر، والقدرات والمواهب، والمعطيات الفنية الضرورية للعملية الإبداعية الداخلية. مازال ثمة بعض العناصر أيضا. بيد أن السؤال هو: ترى هل بمكننى الحديث عنها الآن، دون أن أحيد عن طريقتى الأساسية التى تتلخص فى معالجة النظرية وقوانينها الإبداعية انطلاقا من الممارسة العملية والمثال العيانى والتجربة الخاصة؟. وفى واقع الأمر: كيف يمكن الآن الحديث عن السرعة الإيقاعية الداخلية، أو عن الصفات الداخلية غير المرئية التى تميز الشخصية؟ كيف يمكننى أن أعرض شروحى مستخدما الفعل بصورة عيانية؟

أليس من الأسهل الانتظار إلى أن تحين تلك المرحلة من المنهاج، حيث سننتقل فيها إلى دراسة ما تراه العين، أى إلى دراسة الوتيرة الإيقاعية الخارجية والصفات الخارجية المرئية؟

عندئذ، سيكون فى استطاعتنا دراسة هذين على أساس الفعل الخارجى العيانى والإحساس بهما داخليا فى الوقت نفسه.

ومن ثم كيف يمكننى الآن أن أتحدث عن التماسك وليس بين أيدينا مسرحية أو دور يتطلب تماسكا فى أثناء التعبير المسرحى؟ وهل أستطيع أن أتحدث عن الكمال وليس عندنا ما يحتاج إلى استكمال؟ كذلك كيف يمكننا الحديث عن الاالأخلاقيات الفنية وغير الفنية وعن الانضباط على الخشبة، فى أثناء الإبداع، بينما لم يقف معظمكم على خشبة المسرح سوى مرة واحدة فى عرض القبول؟

وأخيرا، كيف يمكن الحديث عن الجاذبية المسرحية وخاصية الجذب ما دمتم لما تشعروا بعد بقوتهما وتأثيرهما على جمهور المتفرجين الغفير؟

وإذن بقى المنطق والترابط.

ولكن، يبدو لى أننى تكلمت عنهما بإفاضة كانت كافية لتبعث فى أنفسكم السأم طوال البرنامج الذى اجتزناه حتى الآن. فلقد استطعت من خلال ملاحظاتى المتناثرة بصددها قول الشيء الكثير عنهما، وسأسهب فى الحديث عنهما فى المستقبل أيضا.

وسأله فيونتسوف:

ـ ومتى حدثتنا عنهما؟

فقال أركادى نيكولايفتش مستغربا:

ـ ماذا تعنى بقولك متى؟ كنت أتكلم عنهما دائما فى كل فرصة سانحة: لقد تطرقت فى الحديث إليهما عندما كنا ندرس كلمة «لو» السحرية والظروف المقترحة حيث كنت أطالب بتحقيق خاصيتى المنطق والترابط فى ابتكارات الخيال، وفى أثناء تنفيذ الأفعال الفيزيولوجية من قبيل عد النقود وليس فى أيديكم سوى الفراغ. وكذلك كنت أصل بكم إلى تحقيق منطق صارم وترابط فى الأفعال فى أثناء التغيير المتواصل فى مواضيع الانتباه، وفى تقسيم ذلك المشهد من «براند» إلى وحدات واستخلاص المهمات منها وتسميتها. ولقد كنت أطلب منكم تحقيق المنطق والترابط أيضا، وعلى نحو صارم، لدى استخدامنا عناصر الجذب جميعا الخ.

وينتابنى إحساس الآن بأننى قلت كل ما تحتاجون إلى معرفته حول المنطق والترابط فى المرحلة الأولى، أما ما تبقى فسأستكمل حديثى فيه من حين لآخر تبعا للمراحل التى نجتازها فى برامجنا. والآن، هل ترون، بعد كل ما قلناه، ثمة حاجة إلى تخصيص مرحلة دراسية مستقلة للمنطق والترابط؟ إن جلّ ما أخشاه هو أن أحيد عن طريق الممارسة العملية، وأن أجعل الدروس جافة بالاعتماد على البحث النظرى.

تلك هى الأسباب التى تجعلنى الآن أكتفى بتذكيركم على نحو عابر بالعناصر والقدرات والمواهب والمعطيات الضرورية للفن، والتى لما نقم بتفحصها بعد. ولقد ذكرنا إيفان بلاتونوفيتش بهذه العناصر التى تخطينا الحديث عنها كيما يجعل الباقة مكتملة. وسوف نجرب فى البداية كل عنصر من هذه العناصر ونشعر به عمليا، ومن ثم نتعرف عليه من الناحية النظرية أيضا.

هذا كل ما أستطيع أن أقوله لكم فى هذا الصدد.

وبذا نكون قد أنهينا عملنا الطويل فى دراسة العناصر، والقدرات، والمواهب والمعطيات الفنية الداخلية، التى نحتاج إليها فى عملنا الإبداعى.

١٢ـ محركات الحياة السيكولوجية

.. .. عام (...) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ والآن وقد ألقينا نظرة إلى العناصر والقدرات والخصائص ووسائل التقنية السيكولوجية الخاصة بنا، يمكننا القول بأن جهاز إبداعنا الداخلى قد أصبح معدا. ذلك هو الجيش الذى فى استطاعتنا أن نبدأ به العمليات الحربية.

ولكننا بحاجة إلى قوّاد يسيرون الجيش فى حملته. فمن هم هؤلاء القواد يا ترى؟

فأجاب الطلبة:

ـ نحن أنفسنا.

ـ ومن عسى أن يكون هؤلاء: «نحن»؟ أين يوجد هذا الكائن المجهول؟

وأخذ الطلاب يوردون بعض التسميات.

ـ إنه خيالنا، انتباهنا، شعورنا.

وهتف فيونتسوف مقررا:

ـ انه الشعور! فهو أهم شىء على الإطلاق من بين الأشياء الرئيسية!

ـ إننى أوافقك. إذ يكفى أن تحس بالدور حتى تتحول جميع قوانا الروحية إلى الجاهزية القتالية.

وعلى هذا فقد عثرنا على القائد والمبادر ومحرك الابداع الأول والأهم، وأعنى الشعور.

قال أركادى نيكولايفتش ذلك ثم أردف على الفور:

ـ بيد أن الشعور ـ لسوء الحظ ـ صعب المراس ولا يخضع للأوامر. وأنت تعرف هذا بالتجربة. لهذا السبب لا يمكن بدء العمل إذا لم يتنبه الشعور إلى الابداع من تلقاء نفسه، ولابد لنا من اللجوء إلى قائد آخر فى طلب المساعدة. فمن هو، يا ترى، هذا «الآخر» ؟

فقال فيونتسوف مقررا:

ـ إنه الخيال! لا يمكن الاستغناء عنه ولا بأى حال من الأحوال؟

ـ تخيل شيئا ما إذن، ودعنا نرى كيف سيعمل جهازك الإبداعى كله على الفور.

ـ وما الذى يمكن أن أتخيله؟

ـ من أين لى أن أعرف.

فقال فيونتسوف:

ـ لابد من مهمة، كلمة «لو» سحرية تكون من القوة بحيث...

ـ حسنا، من أين نحصل عليهما؟

فقال غوفوركوف:

ـ من العقل، أجل، سيوحى بهما العقل.

ـ إذن فالعقل هو القائد المبادر والمحرك الذى نبحث عنه. فهو يبدأ الابداع ويوجهه.

وسأل مستفهما:

ـ وهل يعنى هذا أن الخيال عاجز عن أن يكون قائدا؟

ـ أنت ترى إنه هو نفسه يحتاج إلى المبادرة والتوجيه.

وهتف فيونتسوف مقررا:

ـ الانتباه.

ـ دعونا ننظر فى الانتباه. ما هى وظيفته؟

وأخذ الطلاب يعددون وظائفه:

ـ إنه يساعد الشعور والعقل والخيال والارادة...

وقت أنا أشرح وظيفة الانتباه:

ـ إن الانتباه يشبه عاكسا ضوئيا يسلط أشعته نحو موضوع يقع عليه الاختيار، ويثير اهتمام افكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به.

ويسأل تورتسوف:

ـ ومن الذى يدلنا على هذا الموضوع.

وهنا نأخذ بالتذكر قائلين:

ـ العقل.

ـ الخيال.

ـ الظروف المقترحة.

ـ المهمات.

ـ وإذن هذه العناصر هى صاحبة المبادرة وهى المحركات التى تبدأ العمل.فهى التى تدلنا على الموضوع، أما الانتباه، والحالة هذه، فيقتصر عمله على القيام بدور مساعد.

وسألت متقصّيا:

ـ حسنا، ليس الانتباه بقائد. فماذا عساه أن يكون هذا القائد إذن؟

ـ هيّا قوموا بأداء اتود «المجنون» ولسوف تتعرفون بأنفسكم على هذا المبادر والمحرك والقائد.

ولزم الطلاب الصمت. ثم راحوا يتبادلون النظرات دون أن يقرروا النهوض. وأخيرا نهض الجميع الواحد تلو الآخر واتجهوا على غير إرادة منهم نحو خشبة المسرح. ولكن أركادى نيكولايفتش استوقفهم قائلا:

ـ شىء رائع! فقد تغلبتم على أنفسكم وهذا يدل على تمتعكم بإرادة ما، ولكن....

وهتف فيونتسوف مقررا فى لمح البصر:

ـ هذا يعنى إنها هى القائد!

ـ بيد أنكم توجهتم الى الخشبة كمن حكم عليه بالموت ضد ارادتكم. وهذا لا يخلق ابداعا. لا يمكن للبرود الداخلي أن يعث الدفء في مشاعرنا، وبعيدا عن هذا الدفء لا وجود للمعاناة أو الفن. ولكن، لو أنكم انطلقتم كرجل واحد واعتليتم المنصة بحمية فنية لأمكننا الحديث، عندئذ، عن الإرادة، وبالأحرى عن الإرادة الإبداعية.

وقال غوفوركوف بضجر:

ـ لن تحصل منا على ذلك أبدا بهذا الأتود الذى سئمناه أشد السأم.

ويجيبه أركادى نيكولايفتش:

ـ ومع ذلك فسأحاول. هل تعلمون أنه بينما كنتم تتوقعون أن يقتحم المجنون المنزل من المدخل الرئيسي، واذا به يتسلل إلى المدخل الخلفى، ويحاول أن يقتحم المنزل من هناك؟ إن باب هذا المدخل مهترىء ويمكن خلعه بسهولة. وإذا ما فعل المجنون ذلك، فلن يفوتكم أبدا ! ترى، ما هى الخطوات التى يمكنكم اتخاذها فى هذه الظروف المقترحة الجديدة؟

واستغرق الطلاب فى التفكير، وتركز انتباههم، وراحوا يتدبرون أمرا ما لحل هذه المشكلة، وأخيرا قرروا إقامة متراس آخر.

وسرعان ما ارتفعت الجلبة والضوضاء. فقد دب الحماس فى نفوس الشباب، والتمعت عيونهم، وخفقت قلوبهم بشدة، باختصار، كان هذا أشبه بما حدث معنا آنذاك عندما قمنا بأداء هذا الأتود للمرة الأولى.

ـ وإذن عندما اقترحت عليكم إعادة أداء مشهد«المجنون» حاولتم أن ترغموا أنفسكم وأن تذهبوا إلى المنصة وتوقظوا فى أنفسكم إرادتكم الإنسانية، إذا صح القول، ضد رغبتكم . بيد أن هذا القسر لم يقربكم بأداء أدواركم.

عندئذ أوحيت لكم بكلمة«لو» وظروف مقترحة جديدة. وعلى أساس ذلك خلقتم لأنفسكم مهمة جديدة، وانبعثم رغبات جديدة(ارادة) ابداعية ومن ثم أقبلتم على العمل بحماسة وولع. والآن أجيبونى: من كان القائد، أى من هو أول المندفعين إلى المعركة، وقاد وراءه الجيش كله؟

وأجاب الطلاب:

ـ أنت!

فقال أركادى نيكولايفتش مصححا:

ـ وبالأحرى عقلي! بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشيء نفسه ويصبح قائدا فى العملية الإبداعية. وإذن، فإن القائد الثانى هو العقل.

ولنبحث الآن، ترى هل ثمة قائد ثالث. دعونا نستذكر جميع العناصر.

فلربما كان هذا القائد هو الإحساس بالصدق وايماننا به؟ إذا كان هذا صحيحا، فيجب، فور تحققنا من ذلك، أن يبدأ جهازنا الإبداعى كله بالعمل، مثلما يحدث ذلك لدى استثارة الشعور.

وسأل الطلاب:

ـ وبماذا نؤمن؟

ـ ومن أين لى أن أعرف؟ ..هذا شأنكم أنتم.

فقال باشا ملاحظا:

ـ يجب أولا أن نخلق «حياة نفس إنسانية» ومن ثم نؤمن بها.

وسأله أركادى نيكولايفتش:

ـ وعلى ذلك، فإن الإحساس بالصدق والإيمان به ليس هو القائد الذى نبحث عنه.

فهل يمكن أن نجده فى الاتصال والتكيف؟

ـ لكى نحقق الاتصال يجب أولا أن نخلق تلك المشاعر والأفكار التى يمكن إيصالها الى الآخرين.

ـ هذا صحيح. وهذا يعنى أنهما ليسا من القادة!

ـ الوحدات والمهمات إذن!

فقال أركادى نيكولايفتش شارحا:

ـ ليست المسألة فيهما، بل فى الرغبات الحيّة وفى نزوع الإرادة الخالقة للمهمات. فإذا استطاعت هذه الرغبات أو هذا النزوع أن يوقظ جهاز الفنان الإبداعى كله، وأن يوجه حياته السيكولوجية على الخشبة، فان...

ـ فى استطاعته بالطبع!

ـ فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على القائد الثالث، إنه «الارادة». وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة قواد، وهم:

وأشار أركادى نيكولا يفتش إلى لافتة معلقة أمامنا، وراح يقرأ العنوان الأول الذى كتب عليها:

العقل، الإرادة، الشعور

هذه هى «محركات حياتنا السيكولوجية».

***

ورغم أن الدرس قد انتهى، وبدأ الطلاب يتفرقون، فقد بدأ غوفوركوف يجادل قائلا:

ـ أرجو المعذرة، لماذا إذن لم تحدثنا حتى الآن عن دور العقل والإرادة فى الإبداع بينما لم نكن نسمعك تحدثنا سوى عن دور الشعور!

وسأل تورتسوف مستفهما:

ـ وهل تعتقد أنه كان علَى أن أقول الشىء نفسه بصدد كل من محركات الحياة السيكولوجية؟ هل ترى ذلك؟

ـ كلا، ولماذا الشىء نفسه؟

ـ وكيف يكون الأمر على غير ذلك؟ فنحن لا يمكننا أن نفصل بين أعضاء هذا الثالوث، ولذلك عندما نتحدث عن أحدها لابد أن نتطرق بالضرورة للعضوين الآخرين. فهل كنت متستمع إلى مثل هذا التكرار؟

وفى واقع الأمر، افرضوا أننى أحدثكم عن المهمات الإبداعية، وعن تقسيمها واختيارها وتسميتها الخ، أفلا يسهم الشعور فى هذا العمل؟

وأكد من بقى من الطلبة قائلين:

ـ إنه يسهم بالتأكيد!

ويسألهم أركادى نيكولا يفتش مرة أخرى:

ـ وهل تكون الارادة غائبة عن المهمات، ياترى؟

ـ كلا، بل على العكس من ذلك، إذ تكون صلتها بها مباشرة.

ـ إذن فقد كنت سأضطر، لدى الحديث عن المهمات، إلى تكرار كل ما قلته عنها تقريبا في أثناء حديثي عن الشعور.

وما قولكم في العقل؟ ترى، ألا يسهم في خلق المهمات؟

ويقرر الطلاب قائلين:

ـ إنه يسهم سواء في عملية التقسيم أو في عملية تسمية المهمات.

ـ وإذن كنت سأضطر الى قول الشيء نفسه عن المهمات للمرة الثالثة. ولذلك عليكم أن تشكروا لي رأفتي، ومحافظتي على وقتكم.

ومع ذلك فثمة شيء من الحقيقة في مآخذ غوفوركوف. نعم، فأنا أسمح لنفسي ببعض التمييز إلى جانب الإبداع الانفعالي، وأفعل هذا متعمدا لأن الاتجاهات الفنية الأخرى كانت تميل أكبر الميل إلى اغفال الشعور.

إن لدينا عددا كبيرا جدا من الاعمال المسرحية العقلانية، وعددا أكبر من الممثلين الذين ينطلقون في فنهم من عقولهم، بينما يندر جدا أن نلتقي عندنا أعمال إبداعية انفعالية، حية وأصيلة. ولقد جعلني هذا كله أوجه انتباها خاصاً للشعور وأجحف العقل بعضا من حقه.

ولقد اعتدنا، نحن فناني المسرح الإبداعي، على اعتبار العقل والإرادة والشعور محركات حياتنا السيكولوجية، ومع مر الزمن توطد ذلك في وعينا وتكيفت معه وسائلنا. بيد أن العلم قد أدخل في الآونة الأخيرة بعض التغييرات المهمة إلى تعريف محركات الحياة السيكولوجية. فما هو موقفنا نحن فناني المسرح من هذا؟ وأي تبدل تدخله هذه التغييرات على تقنيتنا السيكولوجية؟

لا يسعنا الحديث في هذا الموضوع اليوم. وسنتطرق إليه في الحصة المقبلة.

.. .. عام (..) ١٩

حدثنا أركادي نيكولا يفتش اليوم عن تعريف محركات الحياة السيكولوجية العلمي الجديد.

ويبدأ من قراءة العنوان الثانى المكتوب على اللافتة:

التصور، الحكم، الارادة ـ الشعور!

ثم أردف يقول:

ـ إن جوهر هذا التعريف هو نفسه جوهر التعريف السابق القديم الذى يتكلم عن العقل والارادة والشعور التى اعتبرناها محركات حياتنا السيكولوجية.

أما ما يضيفه هذا التعريف الجديد فمن شأنه أن يدقق ما جاء فى التعريف السابق ليس الا. وبمقارنة كلا التعريفين نجد، قبل كل شىء، إن التصور والحكم يقومان معا بالوظائف الداخلية ذاتها التى كان يقوم بها فى التعريف القديم العقل (الذهن). ولدى التعمق فى تعريف محركات الحياة السيكولوجية الجديد سنرى أن كلمتى «الإرادة» و «الشعور» قد اندمجتا معا فى تعبير «الإرادة ـ الشعور».

وسأشرح لكم هذا التعديل، والتعديل الآخر من خلال الأمثلة.

لنفرض أنه ما من دروس لديكم اليوم، وتريدون أن تقضوا وقتا ممتعا. فماذا عساكم أن تفعلوا لتحقيق نيتكم هذه؟

عندما لا يستجيب الشعور والإرادة، فإنه لا يبقى أمامنا سوى اللجوء إلى العقل ليجيبنا عما يمكننا أن نتصرف فى مثل تلك الحالة. وسآخذ أنا على عاتقى دور العقل فاقترح عليكم قائلا: ما رأيكم أن تقوموا بنزهة فى شوارع المدينة أو فى ضواحيها لتتحركوا قليلا وتشموا الهواء؟

ويرسم لكم البصر، الذى هو أكثر حواسنا الخمس قوة واستجابة، بمساعدة الخيال والرؤى ما ينتظركم، وما يمكن أن يجتذبكم فى نزهتكم المقبلة. وإذا بكم تشاهدون على «شاشتكم» الداخلية شريطا سينمائيا طويلا يصور لكم مختلف المناظر الطبيعية والشوارع ومناطق الضواحى المعروفة الممكنة الخ. وهكذا ينشأ لديكم تصور عن النزهة المقبلة.

وتناقش هذا الاقتراح فتقول فى نفسك: «هذا لا يغرينى اليوم. فالتسكع فى المدينة أمر غير ممتع، ولا تستهوينى الطبيعة فى هذا الطقس الردىء. هذا بالإضافة إلى أننى متعب».

وهكذا ينشأ لديك حكم بصدد التصور. وينصحك العقل: «وإذن فستذهب فى المساء الى المسرح».

واستجابة لهذا الاقتراح يرسم لك خيالك بلمح البصر عددا كبيرا من مشاهد معروفة لديك في المسارح حيث يسترجعها بصرك الداخلي في ذاكرتك بجلاء ووضوح كبيرين. وتعبر من شباك قطع التذاكر حتى صالة المتفرجين في خيالك، وتسترق النظر إلى بعض مشاهد العرض، وتكون لنفسك تصورا عن خطة اليوم الجديدة ومن ثم حكما عليها. ويضطرم لديك هذه المرة، كل من الإرادة والشعور على الفور، ويستجيبان لاقتراح العقل (أي لتصوراته وأحكامه). ثم تقرعون معا انذار الخطر، وتوقظون جميع العناصر الداخلية.

ثم يردف تورتسوف ملخصا: وعلى هذا، فقد بدأتم من العقل (من التصور والحكم) ثم اجتذبتم إلى العمل كلا من الإرادة والشعور.

وبعد فترة صمت طويلة بعض الشيء استطرد تورتسوف قائلا:

ـ ما الذي يفضي إليه بحثنا؟ إنه يستعرض لنا عمل العقل، ويشير إلى وظيفتين رئيسيتين من وظائفه: وظيفة الدافع الأول الذي يستدعي عملية خلق التصور، ووظيفة خلق الحكم المنبثقة عن الوظيفة الأولى.

ويفسر لكم هذا الشرح جوهر النصف الأول من تعريف محركات الحياة السيكولوجية الجديد.

وبالتعمق في النصف الثاني من التعريف الجديد نجد، كما ذكرنا آنفا، إن الارادة والشعور قد اندمجا في تعبير واحد هو «الإرادة ـ الشعور». ترى، ما هو سبب ذلك؟ وسأجيب على هذا مرة أخرى عن طريق الأمثلة. وما عليك إلا أن تتصور المصادفة المفاجئة التالية: لنفرض أنك واقع في حب فتاة وأنك تعاني من بعدها عنك ما تعاني، دون أن تكون قادرا على تهدئة حبك المستثار. وتصلك رسالة منها تتوسل إليك أن تذهب إليها على جناح السرعة.

وتلهب دعوة محبوبتك هذه مشاعرك على الفور. ويتصادف ذلك مع إرسال المسرح دورا جديدا إليك هو دور «روميو». فتنتعش مواضع كثيرة من مواضع الدور في داخلك بسهولة، وعلى الفور، بفضل التشابه بين مشاعرك ومشاعر الشخصية المصورة. فمن هو، يا ترى، قائد الإبداع وموجهه في الحالة الراهنة؟

وأجيب قائلا:

ـ إنه الشعور بالتأكيد.

ـ والإرادة؟ ألم تنزع وتسعى فى وقت واحد. وبصورة وثيقة مع الشعور، نحو المحبوبة وبالأحرى نحو جولييت على الخشبة؟

وقلت موافقا:

ـ لقد سعت.

ـ وإذن فقد كانا قائدين محركين للحياة السيكولوجية، واندمج كل منهما بالآخر فى العمل المشترك. حاول أن تفصل بينهما. جرب فى أوقات الفراغ أن تعثر على حالة يتواجد فيها كل من الإرادة والشعور بشكل منفصل، حاول أن تضع خطا فاصلا بينهما، وأن تشير إلى بداية أحدهما ونهاية الآخر. أعتقد أننا لا أنت ولا أنا لن ننجح فى ذلك. وهذا هو سبب دمج الإرادة والشعور فى التعريف العلمي الأخير فى عبارة واحدة وهى: «الارادة ـ الشعور» ومع أننا ندرك ـ نحن رجال الفن المسرحى ـ الحقيقة التى ينطوى عليها هذا التعريف الجديد، ونتنبأ بالفائدة العملية التى سيقدمها لنا فى المستقبل، فإننا مازلنا عاجزين عن تطبيقه بصورة كاملة. لأن ذلك يحتاج إلى وقت. وسنكتفى باستخدام التعريف الجديد بصورة جزئية، وبقدر ما نستطيع إدراكه فى الممارسة العملية، أما فيما تبقى فستطبق مؤقتا، التعريف الذى خبرناه جيدا.

إننى لا أجد مخرجا آخر فى الوقت الحاضر، وبالتالى، أنا مضطر الى استخدام كلا التعريفين القديم والجديد تبعا لما يبدو لى أيهما أسهل على الاستيعاب فى كل حالة على انفراد. فاذا بدا لى أن من الأسهل فى لحظة معينة استخدام التعريف القديم، أى عدم شطر وظيفة العقل، وعدم دمج الإرادة والشعور فى كل واحد، فاننى سأفعل ذلك.

وليصفح عنى رجال العلم إزاء هذا التصرف الحر، الذى لا يجد ما يبرره الا فى اعتبارات عملية محض أهتدى بها فى عملى معكم.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ وإذن، فان العقل والإرادة والشعور، أو التصور والحكم والإرادة ـ الشعور حسب التعريف الجديد، هى التى تقوم بدور القيادة فى العملية الإبداعية.

ويعزز هذا الدور كون كل محرك من محركات الحياة السيكولوجية هو عنصر جذب بالنسبة للآخر، ويحفز العضوين الآخرين فى الثالوث إلى الإبداع. بالإضافة إلى ذلك، لا

يستطيع كل من العقل والإرادة والشعور أن يتواجد بمفرده ولذاته، دون دعم متبادل، ولذلك فهى تعمل دائما معا، وفى وقت واحد، ومن خلال اتصال وثيق متبادل بينها. وهذا أيضا يزيد من أهمية محركات الحياة السيكولوجية ودورها القائد زيادة كبيرة.

وعندما نشرك عقلنا فى الإبداع فاننا نجتذب فى الوقت نفسه، إرادتنا وشعورنا إلى هذا الابداع. أما إذا تكلمنا باللغة الجديدة التى يفترضها التعريف الجديد، فاننا نقول: عندما نتصور شيئا ما، فان هذا يستدعى بشكل طبيعى حكما على هذا التصور. ويجتذب كل من التصور والحكم الإرادة ـ الشعور إلى العمل.

ونحن لا نستطيع أن نبدع بحرية وصدق وعفوية وبشكل عضوى، أى باسمنا نحن فى الظروف المقترحة وليس باسم شخص آخر، إلا عندما تتعاون جميع محركات حياتنا السيكولوجية من خلال العمل المشترك.

وفى واقع الأمر: نرى هل يكتفى الفنان الاصيل عندما يلقى مونولوج (هاملت) أن «نكون أو لا نكون» بقراءة أفكار المؤلف قراءة تقريرية شكلية، وبتنفيذ الأفعال الخارجية التى يمليها عليه المخرج؟ كلا، إنه يعطى أكثر من ذلك بكثير ويضع ذاته فى كلمات الدور: إنه يضع تصوراته عن الحياة، وروحه، وشعوره الحى، وإرادته.

فالفنان فى هذه اللحظات إنما يستثار بذكريات من حياته الخاصة الشبيهة بحياة الدور وأفكاره ومشاعره.

هذا الفنان لا يتكلم باسم (هاملت) غير موجود على خشبة المسرح، بل باسمه هو بعد أن يضع نفسه فى ظروف المسرحية المقترحة، وتصبح أفكار الشخصية ومشاعرها، وتصوراتها، وأحكامها، أفكار الممثل نفسه ومشاعره وتصوراته وأحكامه. ومن ثمة لا ينطق هذا الفنان الكلمات لكى يسمع الآخرون نصف الدور ويفهموه وحسب، بل لكى يشعر المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول، ويرغبوا فيما ترغب فيه إرادته الإبداعية.

عندئذ تتوحد جميع محركات حياتنا السيكولوجية ويصبح أحدها مرتبطا بالآخر. ويحتل هذا الارتباط، وبالأحرى هذا التأثير المتبادل والصلة الوثيقة بين قوة إبداعية وأخرى، أهمية كبيرة فى عملنا، ومن الخطأ ألا نستفيد من ذلك فى تحقيق أهدافنا العملية.

ومن هنا تأتى أهمية التقنية السيكولوجية الملائمة.

ويكمن أساس هذه التقنية فى حفز كل عضو من أعضاء الثالوث، وجميع عناصر جهاز الفنان الإبداعى إلى العمل بصورة طبيعية وعفوية، ومن خلال التأثير المتبادل بين أعضاء هذا الثالوث.

وفى بعض الأحيان، تعمل محركات الحياة السيكولوجية تلقائيا، بصورة فورية، فجائية، لا واعية ولا إرادية. فى هذه الظروف العرضية المواتية يجب أن نستسلم لنشاط محركات حياتنا السيكولوجية الإبداعى الطبيعى. ولكن كيف يجب أن نتصرف عندما لا يستجيب العقل والإرادة والشعور لنداء الفنان الإبداعى؟

فى هذه الاحوال يجب الانتفاع من عناصر الجذب. فهى لا توجد فى كل عنصر وحسب، بل فى كل محرك من محركات الحياة السيكولوجية ايضا.

وعليكم ألا تستثيروا جميع المحركات دفعة واحدة، بل حددوا واحدا منها. ولنفرض أنكم تريدون استثارة العقل أولا، لأنه أكثر استجابة وطواعية من المحركين الآخرين ويخضع للأوامر فى يسر وسهولة، فيتلقى الفنان، فى هذه الحالة، تصورا مناسبا من فكرة النص الشكلية، ويشرع فى رؤية ما تتكلم عنه الكلمات.

ويستدعى التصور بدوره حكما مناسبا خاصا. وهذان يخلقان معا فكرة حية، غير شكلية، نابضة بالتصورات، وقادرة على تنبيه الإرادة ـ الشعور بصورة طبيعية.

ولقد سبق أن رأينا فى ممارستنا القصيرة أمثلة كثيرة تبين هذه العملية. ويكفى أن تتذكروا كيف بعثتم الحياة فى أتود «المجنون» بعد أن سئمتم منه أشد السأم. فقد ابتكر العقل أفكارا مبتدعة: كلمات «لو» وظروفا مقترحة، وخلقت هذه تصورات وأحكاما مثيرة، ومن ثم عملت جميعا على إيقاظ الإرادة ـ الشعور. وفى النتيجة، قمتم بأداء الأتود ببراعة. إننى أعتبر هذه الحالة مثالا جيدا للمبادرة التى يقوم بها العقل فى أثناء استثارة العملية الإبداعية.

على إنه فى استطاعتنا أن نعالج المسرحية، أو الأتود والدور، بطرق أخرى، وبالأحرى انطلاقا من الشعور رغم أنه جامح ومتقلب الأطوار.

فاذا استجابت العاطفة للنداء على الفور، فتلك سعادة عظيمة. لأن الأمور، عندئذ، ستنتظم تلقائيا، وبصورة طبيعية: فيظهر التصور، وينشأ الحكم بصدده، وكلاهما يوقظان الإرادة. وبتعبير آخر، تعمل محركات حياتنا السيكولوجية على الفور انطلاقا من الشعور.

ولكن ما العمل عندما لا يحدث هذا تلقائيا. فلا يستجيب الشعور للنداء ويظل خاملا؟ عندئذ، يجب التوجه إلى المحرك الأقرب وهو الإرادة.

ما هو عنصر الجذب الذى نلجأ إليه لإيقاظ العاطفة النائمة؟

مع مرور الزمن، ستعرفون أن عنصر الجذب والاستثارة هنا، هو الوتيرة الإيقاعية.

ويبقى أمامنا أن نجيب على سؤال:

كيف نحفز الارادة النائمة إلى الابداع،كيف نحفزها إلى الفعل الإبداعى؟

وقلت مذكرا:

- بوساطة المهمة، فهى تؤثر بصورة مباشرة على الرغبة الإبداعية، وبالأحرى على الإرادة.

- إن ذلك يتوقف على نوع المهمة، فاذا لم تكن تتسم بالجاذبية، فلن يكون لها أى تأثير. وسنضطر إلى تقريب هذه المهمة من روح الفنان بطرق اصطناعية لانعاشها، وجعلها مهمة شيقة ومثيرة. أما المهمة الجذابة، فعلى العكس من ذلك، إذ تتمتع بقوة تأثير مباشر وفورى. ولكن ... ليس على الإرادة. إذ أن مجال تأثير الولع الفنى هو العاطفة أولا، وليس الرغبة، ولهذا يؤثر هذا الولع على الشعور بشكل مباشر. فى الإبداع، يجب أن نولع وأن نشعر أولا، ومن ثم أن نريد أو نرغب. لهذا السبب نضطر إلى الاعتراف بأن تأثير المهمة على الإرادة هو تأثير غير مباشر.

وقال غوفوركوف محاولا اصطياد تورتسوف:

- ولكنك تفضلت وقلت لنا إن الإرادة لا تنفصل عن الشعور حسب التعريف الجديد. وهذا يعنى أنه إذا كانت المهمة تؤثر على الشعور، فمن الطبيعى أنها توقظ الإرادة أيضا فى الوقت نفسه.

- بالضبط! فالإرادة - الشعور هى ذات وجهين. حيث تطغى، فى بعض الحالات العاطفة على الرغبة، وفى حالات أخرى، تطغى الرغبة، وإن كانت قسرية، على العاطفة. ونتيجة لذلك يؤثر بعض المهمات على الإرادة أكثر مما يؤثر على الشعور، بينما يقوى بعضهم الآخر الشعور على حساب الإرادة.

ولكن.. مهما يكن من امر، وسواء كان التأثير مباشرا أو غير مباشر، فإن للمهمة تأثيرا على ارادتنا، وهى عنصر جذب ممتاز وعامل من عوامل اثارة الرغبة الإبداعية التى تواظب على استخدامها.

وبعد فاصل صمت قصير استطرد أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ ولنؤكد صحة الاعتقاد بأن محركات حياتنا السيكولوجية هى العقل (التصور والحكم) والإرادة والشعور الطبيعية ذاتها، التى غالبا ما تخلق شخصيات فردية ذات طبيعة فنية إنفعالية، أو إرادية، أو ذهنية.

فالممثلون من الطراز الأول، وهم هؤلاء الذين يطغى لديهم الشعور على الارادة والعقل، يبرزون الناحية الانفعالية عندما يؤدون دور «روميو» أو دور «عطيل».

والممثلون من الطراز الثانى، وهم هؤلاء الذين تطغى الإرادة على الشعور والعقل فى عملهم الإبداعى، يؤكدون على حبهم للرفعة أو على رغائبهم الدينية عندما يؤدون دور «ماكبث» أو دور «براند».

أما الممثلون من الطراز الثالث، وهم أولئك الذين يطغى العقل على الشعور والإرادة فى طبيعتهم الإبداعية، عندما يؤدون دور (هاملت) أو دور (ناثان الحكيم) فإنهم يضفون على هذين الدورين مسحة ذهنية عقلانية أكثر مما يجب بشكل لا إرادى. بيد أنه لا يجب أن تقضى سيطرة أى من محركات حياتنا السيكولوجية الثلاثة على المحركين الآخرين. إذ لابد من تحقيق تناسب منسجم بين قوانا الروحية المحركة.

وأنتم ترون أن الفن يعترف بطراز الإبداع الثلاثة: الانفعالى والإرادى والذهنى، حيث يقوم الشعور أو الإرادة أو العقل بدور قيادى.

والعمل الوحيد الذى نرفضه هو ذلك العمل المنطلق من التقدير التمثيلى الجاف، حيث نعتبر هذا النوع من الأداء باردا وعقلانيا.

ويسود فاصل صمت مهيب ثم يختتم أركادى نيكولايفتش الدرس بالخطاب التالى:

ـ أنتم الآن أثرياء، فقد وضعت تحت تصرفكم مجموعة كبيرة من العناصر يمكنكم بمساعدتها معاناة «حياة النفس الإنسانية» فى أى دور من الأدوار. تلك هى عدتكم الداخلية وجيشكم المقاتل فى سبيل التقديم الإبداعى. هذا، بالإضافة إلى أنكم قد عثرتم فى أنفسكم على ثلاثة قواد فى استطاعتهم أن يقودوا أفواجهم المحاربة الى المعركة وهذا إنجاز عظيم، أهنئكم عليه!

١٣ـ خط الحياة السيكولوجية

.. .. عام (..) ١٩

ـ والآن ها هى ذى الأفواج مجهزة قتاليا، واحتل القواد مراكزهم! وإذن يمكن الانطلاق!

ـ كيف؟

ـ تصوروا أننا قررنا اخراج مسرحية رائعة يقوم فيها كل منكم بدور متألق. فماذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم من المسرح إلى البيت، بعد القراءة الأولى؟

فقال فيونتسوف:

ـ سأقوم بأداء دورى!

وقال بوشين إنه سيمعن التفكير فى دوره. وقالت مالوليتكوفا إنها ستجلس فى زاوية من زوايا البيت وتحاول أن «تشعر». أما أنا، بعد أن تعلمت شيئا من تجربة عرض القبول القاسية، فقد كان يمكن أن أمسك عن هذه الإغراءات الخطرة، وأبدأ من كلمة «لو» السحرية وغير السحرية، والظروف المقترحة، ومختلف التخيلات الأخرى. أما باشا، فقال إنه كان يمكن أن يقسم دوره إلى وحدات.

فقال تورتسوف:

ـ باختصار. كان كل واحد منكم يحاول، بطريقة أو بأخرى، أن ينفذ إلى مخ الدور، وقلبه، ورغباته، وأن يوقظ فى ذاكرته الانفعالية ذكريات مشابهة، وأن يكوّن تصورا عن حياة الشخصية المصورة وحكما فيها، وأن يجتذب الارادة ـ الشعور. وبعبارة أخرى، كان

بمكنكم أن تمدوا ملامس روحكم لتتحسسوا بها روح الدور، وتسعوا إليه بوساطة محركات حياتكم السيكولوجية.

ولا يستطيع عقل الفنان وإرادته وشعوره أن يحيطوا معا، وعلى الفور، بجوهر المسرحية الجديدة، فتستثار بهذا الجوهر إبداعيا وتخلق الحالة الداخلية الضرورية للعمل، إلا فى حالات نادرة.

أما ما يحدث فى أغلب الأحيان، فهو أن ذهن الفنان (عقله) يستوعب النص فقط استيعابا معينا، ثم يحاط هذا النص جزئياً بالعاطفة (الشعور) ويصبح قادرا على استدعاء اندفاعات الرغبة (الإرادة) الغامضة والمجتزأة.

وإذا حاولنا أن نعبر عن ذلك بالاعتماد على التعريف الجديد، فنقول إنه تنشأ لدى الفنان، فى مرحلة التعرف بمؤلف الشاعر الابتدائية، تصورات غامضة وحكم سطحى بصدد المسرحية. وتستجيب الإرادة ـ الشعور للانطباعات الأولية استجابة جزئية مترددة، ثم ينشأ إحساس داخلى «عام» بحياة الدور.

ولا يمكننا أن نتوقع نتيجة أخرى فى الوقت الحاضر مادام الفنان يفهم مغزى حياة الدور فهما عاما. وفى أغلب الأحيان، ولا يستطيع أن يتعمق فى الجوهر الداخلى إلا بعد عمل طويل وبذل مزيد من الجهد فى دراسة المسرحية، وبعد أن يقطع تلك الطرق الابداعية التى سار عليها المؤلف نفسه.

ولكن يحدث ألا يستوعب عقل الفنان النص لدى القراءة الأولى، فلا يستجيب كل من الإرادة والشعور إلى هذا النص، ولا ينشأ أى تصور أو حكم بصدد المسرحية المقروءة.

وهذا كثيرا ما يحدث لدى تعرفنا الأول بمسرحية انطباعية أو رمزية.

وعندئذ، سيضطر الفنان إلى إستعارة أحكام الآخرين، كما يستوعب بمساعدتها النص ويجهد فى النفاذ إلى أعماقه. وعن طريق العمل الدؤوب ينشأ لديه أخيرا تصور ضعيف وحكم غير مستقل، يمكن تطويرهما فيما بعد بصورة تدريجية. وفى النتيجة، ينجح الفنان، بهذا القدر أو ذاك، فى اجتذاب إرادته ـ شعوره، وبالتالى، جميع محركات حياته السيكولوجية إلى العمل.

وفى المرحلة الأولى، عندما لا يكون الهدف قد اتضح بعد، تكون تيارات سعى محركات الحياة السيكولوجية غير المرئية فى حالة جنينية، حيث تستدعى بعض اللحظات التى التقطها الفنان فى أثناء تعرفه الأول بالمسرحية دفقات قوية من هذا السعى.

وتظهر الفكرة والرغبات على دفعات فتنشأ تارة وتنقطع، ثم تتولد من جديد وتختفى مرة أخرى.

ولو أننا رسمنا رسما بيانيا لهذه الخطوط المنطلقة من محركات الحياة السيكولوجية، لكان ذلك أشبه بشرط، وقطع، ومزق صغيرة من الخطوط.

وتنتظم خطوط السعى هذه بصورة تدريجية بازدياد تعرفنا بالدور، وتعمقنا فى هدفه الأساسى.

وعندئذ، يصبح فى الإمكان أن نتحدث عن نشوء بداية الفن والإبداع.

ـ ولم عندئذ فقط؟

وبدلا من الإجابة شرع أركادى نيكولايفتش فجأة، وبصورة غير متوقعة، يحرك ذراعيه، ورأسه، وجسمه كله. ومن ثم سألنا:

ـ هل بمكنكم أن تسموا حركتى هذه رقصا؟

فأجبنا بالنفى.

بعد ذلك أخذ أركادى نيكولايفتش يقوم، وهو جالس، بمختلف الحركات الممكنة التى كانت تنساب الواحدة تلو الاخرى فى تتابع متصل.

وسألنا:

ـ وهل بمكن أن ينشأ رقص ما من هذه الحركات؟

فأجبنا بصوت واحد:

ـ بمكن.

ـ ثم بدأ أركادى نيكولايفتش يردد أنغاما لا رابطة بينها تاركا بين الواحدة والاخرى فترة طويلة من الصمت، ثم سألنا:

ـ وهل بمكنكم أن تسموا هذا غناء؟

ـ لا.

ـ وهذه؟

ورفع عقيرته بنغمات رنانة راحت تنساب الواحدة تلو الأخرى فى انسجام جميل.

ـ ممكن.

ثم أخذ أركادى نيكولا يفتش يلطخ صفحة من الورق بخطوط لا صلة بينها، وشرط ونقط ومنحنيات يرسلها كيفما اتفق، وسألنا:

ـ وهل فى استطاعتكم أن تسموا هذا رسما؟

ـ لا.

ـ وهل يمكن أن نصنع رسما من هذه الخطوط؟

ورسم أركادى نيكولايفتش عددا من الخطوط الطويلة المنحنية الجميلة.

ـ ممكن!

ـ ألا ترون، والحالة هذه، إن الفن، كل فن، يحتاج أولا، وقبل كل شىء، إلى خط متواصل؟!

ـ طبعا!

ـ وفنيا أيضا يحتاج إلى هذا الخط المتواصل. وهذا ما جعلنى أقول لكم إنه لا يمكن الحديث عن الفن إلا عندما تنتظم خطوط سعى المحركات، أى عندما تصبح متواصلة.

ووجد غوفوركوف موضعا للانتقاد، فقال:

ـ أرجو المعذرة، ولكن، هل يمكن أن يوجد فى الحياة، وبصورة خاصة على خشبة المسرح، خط متواصل لا ينقطع لحظة واحدة.

فقال تورتسوف موضحا:

ـ يمكن لهذا الخط أن يوجد، ولكن ليس لدى الإنسان الطبيعى، بل فى الانسان المجنون، ويسمى هذا الخط بـ Idée fixe* أما بالنسبة للأصحاء من الناس، فإن بعض الانقطاعات فى الخط يعتبر شيئا طبيعيا ولابد منه. هذا ما يبدو لنا على أقل تقدير، على أن الإنسان لا يموت فى لحظات الانقطاع. إنه يظل حيا، ولذا، فإن خط حياة من نوع ما يستأنف امتداده.

ـ وما هو هذا الخط؟

* (idée fixe فرنسى) وتعنى: الفكرة الثابتة أو الملازمة.

ـ اسألوا العلماء فى هذا الصدد. أما نحن، فلنتفق من الآن فصاعدا على أن نعتبر ذلك الخط الذى تحدث فيه بعض الانقطاعات القصيرة الضرورية بالنسبة للانسان خطا طبيعيا متواصلا.

وفى نهاية الحصة قال لنا أركادى نيكولا يفتش إننا لا نحتاج الى خط متواصل واحد، بل الى عدد من الخطوط، وبالأحرى، إلى خطوط كل من ابتداع الخيال، والانتباه، والمواضيع، والمنطق والترابط، والإيمان، والذكريات الانفعالية، والاتصال، والتكيفات وغير ذلك من خطوط العناصر الضروريةفى أثناء عملية الخلق.

إذا انقطع خط الفعل على الخشبة، فإن هذا يعنى توقف الدور، أو المسرحية، أو العرض المسرحى، أما إذا حدث هذا الانقطاع فى خط محركات الحياة السيكولوجية، كأن يحدث فى خط الفكرة (العقل) فإن الإنسان ـ الفنان لا يعود قادرا على أن يكون لنفسه تصورا عما تقوله كلمات النص ولا حكما فيما تقول، وبالتالى لن يفهم ما يفعله أو يقوله فى دوره على الخشبة. وأما إذا توقف خط الارادة ـ الشعور، فإن الإنسان ـ الفنان ودوره سيكفان عن الرغبة والمعاناة.

إن الإنسان ـ الفنان، والإنسان ـ الدور يعيشان بوساطة هذه الخطوط كلهاعلى الخشبة دون انقطاع تقريبا. وذلك هو ما يهب الشخصية التى يصورها الفنان الحياة والحركة. وما أن تنقطع تلك الخطوط حتى تتوقف حياةالدور ويحل به الشلل أو الموت. ومع ولادة الخط ينتعش الدور مرة أخرى.

بيد أن هذا التناوب بين الموت والانتعاش ليس شيئا طبيعيا. فالدور يحتاج إلى حياة مستمرة وخط يكاد يكون متواصلا.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

ـ لقد وافقتم معى فى الحصة الأخيرة على أنه لابد للفن الدرامى، أو لأى فن آخر، من أن يتوافر فيه، قبل كل شيء، خط متواصل ممتد. فهل تريدون أن أريكم كيف ينشأ هذا الخط.

وهتف الطلاب قائلين:

ـ بالتأكيد.

والتفت إلى فيونتسوف وقال له:

ـ اسرد لى كيف أمضيت صباح اليوم منذ لحظة استيقاظك؟

وأخذ زميلنا الذى لا يهدأ يركز انتباهه ويفكر مليا بصورة تبعث على الضحك كيما يجيب على هذا السؤال. ولكنه لم ينجح فى توجيه انتباهه إلى الماضى، وعند ئذ قدم اليه أركادى نيكولايفتش النصيحة التالية لكى يعينه.

ـ لكى تتذكر الماضى لا تنطلق منه الى أمام فى اتجاه الحاضر، بل ارجع إلى وراء منطلقا من الحاضر فى اتجاه الماضى الذى تتذكره. فمن الأسهل أن تعود إلى وراء ولاسيما عندما يدور الحديث عن ماضى قريب.

ولم يدرك فيونتسوف على الفور الطريقة التى يتم بها ذلك، فخف أركادى نيكولايفتش إلى مساعدته قائلا:

ـ نحن الآن نتحدث معك هنا فى الصف، فماذا فعلت قبل ذلك؟

ـ غيرت ملابسى.

ـ تغيير ملابسك عملية مستقلة قصيرة. وهى تنطوى على لحظات قصيرة من الرغبة والسعى والفعل، وغير ذلك مما لا يمكن تحقيق المهمة بمعزل عنه. ولقد ترك تغيير ملابسك فى ذاكرتك انطباعا عن خط قصير من حياتك. وبقدر ما تعثر على هذه المهمات، تنهض أمامنا عمليات تنفيذ هذه المهمات، وترتسم خطوط قصيرة من حياة الدور، فمثلا: ماذا حدث قبل أن تغير ملابسك؟

ـ كنت فى درس المبارزة ودرس الجمباز.

ـ وقبل ذلك؟

ـ دخنت سيجارة فى (البوفيه).

ـ وقبل ذلك؟

ـ كنت فى درس الغناء.

وقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

ـ هذه كلها خطوط قصيرة من حياتك ولقد تركت أثرا فى ذاكرتك. وهكذا اقترب فيونتسوف وهو يعود بذاكرته إلى وراء أكثر فأكثر، من اللحظة التى استيقظ فيها وبدأ يومه.

ـ لقد حصلنا على صف طويل من خطوط الحياة القصيرة التى عشتها اليوم فى النصف الأول من النهار، ابتداء من لحظة استيقاظك، وانتهاء باللحظة الحاضرة. ولقد تركت هذه الخطوط أثرها فى ذاكرتك.

ثم أردف أركادى نيكولا يفتش يقترح قائلا: ولكى تثبت لديك هذه الخطوط على نحو أفضل، كرر العمل الذى قمت به الآن عددا من المرات، وبالترتيب نفسه.

واعترف أركادى نيكولا يفتش بعد أن تم ذلك بأن فيونتسوف لم يشعر بما مضى من النهار وحسب، بل نجح فى تثبيته أيضا.

ـ والآن، كرر هذا العمل فى تذكر الماضى القريب عددا من المرات، ولكن الاتجاه المعاكس، أى ابدأ من لحظة الاستيقاظ، لتصل إلى اللحظة التى تعانيها الآن. وقد فعل فيونتسوف ذلك أيضا عددا من المرات.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إليه بقوله:

ـ والآن قل لى إن كنت تشعر بأن جميع هذه الذكريات والعمل الذى قمت به، قد تركا فى نفسك أثرا ما على شكل تصور ذهنى أو شعورى، أو غير ذلك من التصورات حول خط حياة طويل بعض الشئ عشته فى يومك الحاضر. خط لم ينسج من تذكر أفعال وتصرفات معينة قمت بها فى الماضى القريب وحسب، بل من عدد من المشاعر والأفكار والأحاسيس وغير ذلك من مما عانيته أيضا؟.

ولم يستطع فيونتسوف أن يفهم سؤال تورتسوف. فأخذناه نحن الطلاب، نشرحه له.

ـ المقصود أنه إذا ألقيت نظرة إلى وراء، فإنك ستتذكر عددا كبيراً من الأعمال اليومية العادية المعروفة جيدا، والتى تتعاقب فى ترابط مألوف. فإذا شحذت انتباهك أكثر، وركزت على الماضى القريب، فإنك لن تتذكر خط الحياة الخارجى فى نهار يومك وحسب، بل خطها الداخلى أيضا. وهو يترك أثرا غامضا، ويمتد وراءنا كذيل ثوب مرسل.

ولم ينبث فيونتسوف بكلمة، وبدا أن الأمر قد اختلط عليه تماما، فتركه أركادى نيكولا يفتش وتوجه نحوى قائلا:

ـ لقد فهمت أنت كيف يتم إنعاش النصف الأول من خط الحياة فى اليوم الحاضر، فقم الآن بالشىء نفسه، ولكن فى النصف الثانى الذى لما يأت بعد.

وسألت مستفهما:

ـ وكيف لى أن أعرف ماذا سيحدث لى فى المستقبل القريب؟

ـ ألا تعرف أن لديك حصصا أخرى بعد هذه الحصة، وأنك ستذهب، بعد ذلك، إلى المبيت، وتتناول طعام الغذاء؟ ثم ألا تنوى أن تفعل شيئا هذا المساء، كأن تقوم بزيارة بعض المعارف، أو ترتاد مسرحا أو سينما أو قاعة محاضرات؟ إنك لا تعرف إذا كان سيتحقق ما تنتوى القيام به أم لا، ولكنك تستطيع أن تفترض بأنك ستفعل ذلك.

وقلت موافقا:

ـ بالتأكيد.

ـ وإذن فهذا يعنى أن لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به فى بقية اليوم! ألا تشعر بخط المستقبل المتواصل الذى يمتد بعيدا بما يحمله من مشاغل وواجبات وأفراح وأتراح تؤثر على مزاجك الحالى لدى التفكير بها.

وثمة حركة أيضا فى توقعنا لما سيحدث فى المستقبل. حيث توجد الحركة يرتسم خط حياة من نوع ما. ألا تشعر بهذا الخط عندما تفكر فيما ينتظرك؟

ـ إننى أشعر بهذا الذى تتحدث عنه بالتأكيد.

ـ أوصل هذا الخط بالخط السابق، وخذ فى اعتبارك الحاضر، وستحصل على خط واحد متكامل ومتواصل يمتد من الماضى، خلال الحاضر، إلى المستقبل. وذلك من لحظة استيقاظك فى الصباح إلى أن تغمض عينيك فى الليل. فهل تدرك الآن كيف تتصل الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون خطا واحدا كبيرا تمثل حياة يوم بأكمله. واستطرد أركادى نيكولا يفتش يقول:

ـ والآن أفرض أنك كلفت بتحضير دور (عطيل) خلال أسبوع واحد. ألا تشعر بأن حياتك كلها يمكن أن تفضى وخلال هذه المدة، إلى شيء واحد وهو أن تنجز هذه المهمة الصعبة جدا بصورة مشرفة، وأن تستحوذ عليك هذه الحياة طوال تلك الأيام السبعة، وأن يسيطر عليك خلالها هم واحد، هو اجتياز العرض المسرحى الرهيب.

وقلت موافقا:

ـ بالتأكيد.

وسأل تورتسوف متقصيا:

ـ ألا تشعر أيضا أن هذه الحياة التى حددتها تنطوى على خط حياة أطول مما فى المثال السابق، وهو خط حياة أسبوع كامل يكرس لتحضير دور عطيل؟ ومادام يوجد خط يوم أو أسبوع فلم لا يكون ثمة أيضا خط شهر أو سنة، بل خط حياة كاملة.

وتتكون هذه الخطوط الكبيرة من أتصال كثرة من الخطوط الصغيرة أيضا.

وهذا بالضبط ما يحدث فى كل مسرحية ودور. فثمة أيضا تنشأ الخطوط الكبيرة من أتصال الخطوط الصغيرة، وفى استطاعتها أن تشمل على الخشبة فترات مختلفة من زمن اليوم أو الأسبوع أو الشهر أو السنة أو الحياة بأكملها.

وتنسج الحياة ذاتها هذا الخط فى الواقع الحقيقى، أما فى المسرحية فيخلقه الشاعر بابتداعه الفنى القريب من الصدق.

بيد أنه لا يعطينا خط حياة الدور بصورة شاملة ومستمرة، بل على نحو جزئي مصحوب بانقطاعات كبيرة.

وسألته:

ـ وما السبب فى ذلك؟

ـ لقد قلنا سابقا إن الكاتب الدرامى لا يعطينا مجمل حياة المسرحية والدور، بل يكتفى بتصوير تلك الأجزاء التى يدفع بها إلى خشبة المسرح وتجرى على المنصة. إنه لا يرسم كثيرا مما يجرى خارج المناظر التى تصور مكان المسرحية على الخشبة. وفى كثير من الأحيان، يصمت عما يجرى خلف الكواليس، وبالأحرى عما يستدعى تصرف الشخصيات على الخشبة، وعلينا نحن أن نكمل بابتداعات خيالنا مالم يستكمل المؤلف

خلقه فى نسخة المسرحية المطبوعة. وإن لم نفعل هذا، فلن نجد أمامنا على الخشبة «حياة نفس إنسانية» شاملة يخلقها الفنان فى دوره، بل أشلاء هذه الحياة ونتفا منها. فالمعاناة انما تحتاج إلى خط حياة شامل (نسبيا) يمر عبر الدور والمسرحية.

ولا يجوز أن يفلت شىء ما أو يسقط من خط حياة الدور سواء على الخشبة أو خلف الكواليس، لأن ذلك يمزق حياة الشخصية المصورة ويخلق فيها فراغات لا حياة فيها، حيث يجرى ملء هذه الفراغات بأفكار الإنسان ـ الفنان نفسه وبمشاعره التى لا تمت بصلة الى ما يتم أداؤه وهذا ما يحيد به عن طريق الصواب، ويضعه فى مجال حياته الخاصة.

افرض أنك تؤدى أتود «احتراق النقود»، وأنك تقود خط حياة الدور بصورة حسنة، فتذهب تلبية لنداء زوجتك إلى غرفة الطعام لتمتع ناظريك بمرأى ابنك وهو يستحم. بيد أنك ما أن تصل إلى هناك حتى تلتقى بأحد معارفك وقد وصل لتوه من سفر بعيد، وتسلل إلى خلف الكواليس، حيث يخبرك بحادثة مسلية جدا وقعت لأحد أقاربك. ولكنك تمسك عن الضحك وتعود إلى الخشبة لأداء مشهد احتراق النقود وفاصل «التوقف التراجيدى عن الفعل».

أنت نفسك تدرك أن ادخال مثل هذه الحواشى فى خط الدور ليس فى صالح هذا الأخير، ولا يقدم لك أية مساعدة. وإذن لا يجوز قطع خط الدور وراء الكواليس أيضا. على أن كثيرا من الممثلين لا يستطيعون أن يؤدوا دورا خلف الكواليس من أجل أنفسهم. حسنا، يمكنهم ألا يفعلوا ذلك، ولكن عليهم أن يفكروا فيما عساهم أن يتصرفوا اليوم لو أنهم وجدوا أنفسهم فى ظروف الشخصية المصورة؟ إن الإجابة على هذا السؤال، وغيره من الاسئلة المتعلقة بالدور، أمر ملزم لكل فنان وفى كل عرض مسرحى، فالفنان يأتى الى المسرح ويظهر أمام الجمهور من أجل هذا الغرض. فإذا هو غادر المسرح دون أن يجيب على هذا السؤال الملزم بالنسبة له، فذلك يعنى أنه لم يقم بواجبه.

.. .. عام (..) ١٩

بدأ أركادى نيكولا يفتش الحصة بأن طلب من الجميع صعود الخشبة، والجلوس فى غرفة ضيوف مالوليتكوفا جلسة مريحة، والحديث ثمة عن أى شىء يخطر على بال كل منهم.

وقد جلس بعض الطلاب حول الطاولة المستديرة، وجلس الآخرون بجانب الجدار تحت المصابيح الكهربائية المثبتة به. وكان رحمانوف يتفوق على الجميع بكثرة الحركة، وهذا ما جعلنا نستنتج أنه سيتم الآن استعراض أحد مبتكراته الجديدة.

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن ثمة مصابيح أخذت تتوهج وتنطفىء فى أماكن مختلفة من خشبة المسرح. ولقد لفت نظرى أن هذه المصابيح كانت تضاء، إما بقرب المتكلم، أو بقرب اولئك الذين يجرى الحديث عنهم. فاذا تحدث رحمانوف مثلا، كان يضاء مصباح بالقرب منه على الفور، وإذا ذكرنا شيئا ما موضوعا على الطاولة، سلط الضوء على ذلك الشىء فى الحال، وهكذا.

أمر واحد فقط لم أستطع أن أجد له تفسيرا، وهو الأنوار التى كانت تظهر ثم تختفى خارج غرفتنا، سواء فى غرفة الطعام، أو فى الصالة، أو فى الأماكن الأخرى القريبة منها. ولقد تبين أن هذه الأنوار كانت تصور ما هو موجود خارج حدود غرفة جلوسنا. مثال ذلك، أن المصباح فى الدهليز كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضى، والمصباح فى غرفة الطعام كان يشتعل عندما نتحدث عن الحاضر الذى يجرى خارج حدود غرفتنا. أما المصباح فى صالة«شقة مالوليتكوفا» فقد كان يضاء عندما نحلم بالمستقبل. ولقد لاحظت أيضا أن توهجات النور كانت تحدث دون انقطاع: فما يكاد نور ينطفىء حتى يضاء آخر. وشرح لنا تورتسوف ذلك بأن هذه التوهجات كانت تصور تبدل المواضيع المستمر الذى يجرى فى حياتنا بلا توقف، وبصورة منطقية مترابطة أو عرضية.

وقال تورتسوف شارحا:

ـ ويجب أن يحدث الشىء نفسه أيضا فى أثناء أداء الدور. إذ من المهم أن تتناوب المواضيع على الخشبة بلا انقطاع وتشكل خطا شاملا. ويجب أن يمتد هذا الخط هنا، فى ناحيتنا من الأضواء الأمامية على المنصة ولا يجتازها إلى الناحية الأخرى حيث صالة المتفرجين.

وما حياة الإنسان أو الدور الا تغيير متواصل للمواضيع ودوائر الانتباه تارة فى الحياة الواقعية المحيطة بنا على خشبة المسرح، أو فى مجال الواقع المتخيل، وتارة أخرى على صعيد الذكريات عن الماضى، أو على صعيد الحلم بالمستقبل، إن استمرارية الخط هذه ذات اهمية قصوى للفنان، ويجب أن توطدوا هذه الاستمرارية فى أنفسكم.

وسأريكم الآن بمساعدة الايضاح الضوئى كيف يجب أن يمتد خط الحياة لدى الممثل طوال دوره بلا انقطاع.

ثم قال لى:

ـ انزل إلى الصالة، وسيدخل ايفان بلا تونوفيتش غرفة الاضاءة ليساعدنى. وإليك المسرحية التى سأقوم بأدائها: يقام هنا مزاد علنى تباع فيه لوحتان من لوحات (رمبرانت) . وفى أثناء انتظارنا وصول المشتركين، نجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير فى فن الرسم، ونتفق على الرقم الذى سنبدأ به المزاد. ولكى نفعل ذلك يجب أن تفحص كلتا اللوحتين.

(وتوهجت المصابيح فى جانبى الغرفة وانطفأت بصورة متناوبة، بينما انطفأ المصباح الذى فى يد تورتسوف) .

ويجب كذلك أن نقارن ذهنيا بين هاتين اللوحتين وبين روائع (رمبرانت) الموجودة فى متاحفنا وفى الخارج.

(وأخذ المصباح الموجود فى الدهليز الذى كان يصور اللوحات المتخيلة فى المتاحف يتوهج تارة، وينطفىء تارة أخرى، متناوبا مع مصباحين حائطين كانا يصوران اللوحتين المتخيلتين فى غرفة الضيوف) .

هل ترون تلك المصابيح الصغيرة الخافتة التى اشتعلت فجأة قرب باب المدخل؟

إنها تمثل المشترين غير المهمين. لقد اجتذبوا انتباهى وأنا أستقبلهم. ولكننى لم أتحمس لهم.

وأفكر فى نفسى: «إذا لم يأتينا زبائن أهم من هؤلاء، فلن أتمكن من رفع سعر اللوحتين!» واستغرق فى التفكير إلى حد أننى لا ألاحظ أحدا من حولى.

(وتنطفىء جميع المصابيح السابقة، وتسقط من أعلى حزمة ضوء متنقلة على تورتسوف تصور دائرة الانتباه الصغيرة. وكانت تتحرك من أركادى نيكولا يفتش وهو يجوب الغرفة قلقا) .

انظروا، انظروا: لقد امتلأت خشبة المسرح كلها والغرف الخلفية بمصابيح مشتعلة جديدة وكبيرة هذه المرة.

هؤلاء هم مندوبو المتاحف الأجنبية. ومن البديهى إننى استقبلهم باحترام خاص.

بعد ذلك صور لنا أركادى نيكولايفتش الاستقبال والمزاد العلنى نفسه. وقد ازدادت حدة انتباهه بشكل خاص عندما ثار صراع ضار بين المشتركين المهمين، وأنتهى بشجار عنيف جرى التعبير عنه بخلاعة كالتى تحدث فى أعياد (باخوس) ولكن من النوع الضوئى.. فكانت المصابيح الكبيرة تضاء معا، وتطفأ كل على انفراد مما خلق لوحة جميلة أشبه بتلك اللوحات الختامية التى تطلق فيها صواريخ الألعاب النارية.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ هل استطعت أن أبين لكم كيف ينشأ خط الحياة المتواصل على الخشبة؟

بيد أن غوفوركوف صرّح يقول بأن تورتسوف لم ينجح فى إثبات ما كان يريد اثباته.

ـ أنت، وأرجو أن تلاحظ هذا، قد أثبت عكس ما كنت تريد إثباته. فالايضاح الضوئى لم يبين لنا خطا متواصلا، بل سلسلة طويلة من الوثبات المتواصلة.

ـ إننى لا أرى هذا. فانتباه الفنان ينتقل باستمرار من موضوع لآخر. وهذا التبدل المستمر فى مواضيع الانتباه هو الذى يكوّن الخط المتواصل. أما اذا تشبث الفنان بموضوع واحد فى أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها. فلن يكون ثمة خط حركة، وإن وجد فسيكون كما قلت من قبل خط فكرة ثابتة «idée fixe» يشير إلى مرض صاحبه النفسى.

ودافع الطلاب عن أركادى نيكولايفتش، وأقروا أنه قد نجح فى إيضاح فكرته بشكل عيانى.

فقال:

ـ هذا أفضل! فقد بينت لكم ما يجب أن يحدث على الخشبة دائما. تذكروا ذلك بغرض المقارنة بينه وبين ما يحدث للفنانين على الخشبة فى أغلب الأحيان ولا ينبغى أن يحدث ثمة أبدا. ولقد بينت لكم هذا فى حينه بالمصابيح ذاتها. إذ كانت نادرا ما تتوهج على المنصة، بينما كانت تشتعل فى صالة المتفرجين بصفة دائمة تقريبا.

كيف تعتقدون، هل يبدو لكم أمرا طبيعيا أن تنتعش حياة الفنان، ويقوى انتباهه على الخشبة لحظة قصيرة، ثم يختفيان مدة طويلة من الزمن، ينتقلان فى أثنائها إلى صالة المتفرجين أو خارج حدود المسرح. ثم يعودان من جديد ليختفيا من المنصة مرة أخرى مدة طويلة من الزمن.

فى هذا النوع من الأداء لا ينتمى إلى الدور سوى لحظات قليلة من حياة الفنان على الخشبة، أما ما تبقى من زمن فهو غريب عنه. ونحن لا نعتقد أن الفن يحتاج إلى هذا الخليط من المشاعر غير المتجانسة.

عليكم أن تتعلموا طريقة تكوين خط متواصل (نسبيا) لكل محرك من محركات الحياة السيكولوجية، ولكل عنصر من العناصر.

١٤ـ حالة الإحساس المسرحية الداخلية

.. .. عام (..) ١٩

علقت فى حصة اليوم لافتة، وهذا يعنى أن الحصة ليست عادية. وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ أين تتجه خطوط محركات الحياة السيكولوجية المتولدة؟ أين يتجه عازف (البيانو) ليعبر عن مشاعره، ويعطى ابداعه إمكانية الانعتاق فى لحظات الحماسة الفنية؟

إنه يتجه إلى آلته الموسيقية، إلى (البيانو). وأين يهرع الرسام فى هذه اللحظات؟ إلى لوحته وفرشاته وألوانه، أى إلى أداته الإبداعية، وأين يتجه الممثل، وبالأحرى، أين تتجه محركات حياته السيكولوجية؟ إنها تتجه إلى الأداة التى تحرك بها، إلى طبيعة الفنان الروحية والفيزيولوجية، إلى عناصره الروحية. فالعقل والإرادة والشعور تطلق إنذار الخطر وتعبيء، بما يميزها من قوة وحيوية داخلية وقدرة على الإقناع، مجمل القوى الإبداعية الداخلية.

وكما توقظ إشارة الإنذار معسكرا يغط فى النوم، وتجعله يهب فجأة للقيام بالزحف، كذلك تنهض قوانا الروحية على الفور، وتستعد للقيام بالجملة الإبداعية.

وتنتظم فى صفوف طويلة كل من ابتداعات الخيال، ومواضيع الانتباه، وعمليات الاتصال والمهمات، والرغبات والأفعال، ولحظات الصدق والإيمان، والذكريات الانفعالية، والتكيفات التى لا حصر لها.

وتمر عبر هذه الصفوف محركات الحياة السيكولوجية تستنهض العناصر، وهى نفسها تتأثر، بسبب من ذلك بالحمية الإبداعية.

وهى بالإضافة إلى ذلك تستوعب من العناصر جزئيات من خصائصها الطبيعية مما يزيد من نشاط العقل والإرادة والشعور ويجعلها أشد فعالية فتقوى استثارتها بابتداعات الخيال التى تبرر المهمات وتجعل المسرحية أقرب إلى الاحتمال، وهذا بدوره يساعد المحركات والعناصر على زيادة الإحساس بالصدق فى الدور والإيمان بإمكانية ما يجرى على الخشبة فى الواقع. وهذا كله من شأنه أن يستدعى معاناة وحاجة إلى الاتصال بالشخصيات على الخشبة، وبالتالى، إلى التكيفات التى لابد منها لتحقيق هذا الاتصال.

وباختصار تأخذ محركات الحياة السيكولوجية نبض تلك العناصر التى تمر عبر صفوفها، وتتأثر بألوانها وظلالها وأمزجتها، وتتشبع بمضمونها الروحى.

كما أن هذه المحركات تنقل بدورها تأثيرها إلى صفوف العناصر، ليس بما تنطوى من طاقة، وقوة ذاتية، وإرادة، وعاطفة، وفكرة وحسب، بل بما تنقله إليها من جزئيات الدور المسرحية التى تحملها معها، والتى انجذبت إليها بقوة فى أثناء التعرف الأول بمؤلف الشاعر، وأيقظتها إلى الإبداع. إنها تطعم العناصر ببواكير روح الدور هذه.

ومن هذه البواكير تنشأ فى روح الفنان مشاعر الفنان ـ الدور بصورة تدريجية. وتندفع، وهى على هذا الشكل، كأفواج منتظمة إلى أمام تحت قيادة محركات الحياة السيكولوجية.

وسأل الطلاب:

ـ وإلى أين تتجه؟

ـ إلى نقطة ما بعيدة... حيث تجتذبها تلميحات ابتداعات المسرحية، وظروفها المقترحة، وافتراضاتها السحرية الوهمية. إنها تسعى إلى هناك حيث تجتذبها المهمات الإبداعية، وتحثها رغبات الدور وطموحاته وأفعاله الداخلية. إنها تنجذب نحو المواضيع للاتصال بها، أى بشخصيات المسرحية. وتنزع إلى ما يمكن الإيمان به بسهولة على الخشبة، وفى مؤلف الشاعر، أى تنزع الى الصدق الفنى. وعليكم أن تلاحظوا أن جميع هذه الإغراءات، إنما هى موجودة على الخشبة أى فى ناحيتنا من الأضواء الأمامية وليس فى صالة المتفرجين.

وكلما أوغلت صفوف العناصر فى التقدم، تراصّت خطوط سعيها تراصا أكبر، وبدت وكأنها جدلت فى نهاية المطاف فى ضفيرة واحدة مشتركة. ويخلق اندماج جميع عناصر الفنان ـ الدور فى سعى واحد حالة الفنان الداخلية المهمة جدا على الخشبة والتى نسميها فى لغتنا..وأشار أركادى نيكولايفتش إلى اللافتة المعلقة امامنا وقرأ عليها:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

وسأل فيونتسوف خائفا:

ـ وكيف حدث هذا؟

وأخذت أشرح له فى ذلك لأتحقق من صحة إجابتى:

ـ ببساطة كبيرة، إذ تتحد محركات الحياة السيكولوجية والعناصر على تحقيق هدف مشترك واحد هو هدف الفنان ـ الدور. أليس كذلك؟

ـ هو كذلك، ولكن لابد من إدخال تعديلين: الأول وهو أن الهدف الرئيسى المشترك الواحد مازال بعيدا، وهى إنما تتحد لتتضافر جهودها فى البحث عن هذا الهدف.

أما التعديل الثانى فيتعلق بمسألة المصطلح. فنحن حتى الآن كنا نكتفى نظرا للظروف بإطلاق كلمة «عناصر» للدلالة على القدرات والخصائص، والمواهب، والمعطيات الطبيعية الفنية، لا بل للدلالة أيضا على بعض وسائل التقنية السيكولوجية. ولقد كانت تلك مجرد تسمية مؤقتة اضطررنا إليها. لأن الحديث عن حالة الإحساس كان ما زال مبكرا. أما الآن وقد حان وقت استخدام هذا المصطلح، فإننى أقول لكم : أن اسم العناصر الحقيقى هو:

عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية

ـ عناصر... حالة الإحساس.. المسرحية.. حالة الإحساس ... المسرحية ... الداخلية..

كان فيونتسوف يحاول أن يدخل فى رأسه هذه الكلمات التى بدت له عويصة ومعقدة.

وأخيرا قرر قائلا: «لا»، هذا يفوق مقدرتى على الفهم! ثم تنهد بعمق، ولوح بيده، وراح يجذب شعره بيأس.

ـ ليس فى ذلك ما يحتاج إلى فهم! إذ أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية تكاد تكون حالة إنسانية طبيعية تماما.

ـ «تكاد» ؟!

ـ إنها أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها فى الوقت نفسه.

ـ ولماذا أسوأ؟

ـ لأن حالة الإحساس المسرحية تنطوى، بسبب ظروف الإبداع العلانى، على شىء من طعم المسرح، وخشبته، مما لا وجود له فى حالة الإحساس الإنسانية العادية. وهذا هو السبب الذى جعلنا لا نكتفى فى تسمية حالة الفنان هذه على الخشبة بتعبير «حالة الإحساس الداخلية»، بل أضفنا عليه كلمة المسرحية.

ـ وكيف تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية أفضل من الحالة الطبيعية؟

ـ لأنها تنطوى على الإحساس بالعزلة العلانية الذى لا نعرفه فى الحياة الواقعية. وهو إحساس رائع. ولقد اعترفتم فيما مضى بأنكم تشعرون بالملل عندما تقومون بالأداء فى مسرح فارغ، أو فى البيت مدة طويلة. ولقد قادنا هذا الأداء حينئذ بالغناء فى غرفة مليئة بالسجاد والأثاث الوثير مما لا يحافظ على الظروف الملائمة لسريان الصوت. أما فى المسرح حيث يكتظ جمهور غفير من الناس، وينبض ألف من القلوب مع قلب الفنان فى وقع واحد منسجم. فإن مشاعرنا تجد لنفسها صدى رائعا وظرفا سمعيا ممتازا.

واستجابة لكل لحظة من لحظات المعاناة الأصلية على الخشبة تتدفق إلينا من صالة المتفرجين ردود فعل جمهور غفير من الناس المستثارين الذين يخلقون معنا العرض المسرحى بمشاركتهم وتعاطفهم وتياراتهم الخفية. إن فى استطاعة المتفرجين أن يرهقوا كاهل الفنان، وأن يدخلوا الرعب إلى قلبه، ولكن فى استطاعتهم أيضا أن يبعثوا فيه إيمانا حقيقيا بنفسه وبعمله الفنى.

وتحمل لنا استجابة الجمهور الغفير الروحية التى تصل إلينا من صالة المتفرجين أعظم بهجة يمكن أن يبلغها الإنسان.

وإذن، فإن الإبداع العلانى يعيق الفنان فى عمله من ناحية، ويساعده من ناحية أخرى.

ولسوء الحظ، لا تنشأ حالة الإحساس الصحيحة، التى تكاد تكون طبيعية تماما على الخشبة، من تلقاء نفسها إلا فى القليل النادر. إنها لا تتحقق إلا فى عروض ولحظات معينة

استثنائية، وعندئذ نجد الفنان يقول وهو عائد إلى غرفته خلف الكواليس «أشعر بأن لدى شهية للأداء اليوم».

وهذا يعنى أنه قد خلق الحالة الإنسانية الطبيعية على الخشبة بالمصادفة.

وعندئذ يعمل جهاز الفنان الإبداعى كله بجميع أجزائه و«نوابضه» و «كبسولاته» و«دواساته» اذا جاز القول بصورة فائقة كما يعمل فى الحياة تقريبا، لا بل بصورة أفضل.

نحن نحتاج إلى حالة الإحساس المسرحية الداخلية احتياجا شديدا على الخشبة إذ لا يمكن للإبداع الأصيل أن يتحقق الا فى حال توافرها. وهذا ما يجعلنا نقدرها تقديرا استثنائيا عاليا.

فما أسعدنا ونحن نضطلع بتقنية سيكولوجية قادرة على خلق حالة إحساس مسرحية داخلية تظهر لنا حسب أمرنا ومشيئتنا، وليس بالمصادفة فقط وكأنما هى «هبة من أبولون».

لهذا أختتم حصتى اليوم بأن أهنئكم على تعرفكم اليوم بمرحلة مهمة جدا من مراحل عملنا المدرسى، فقد تعرفتم على:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ أما فى الحالات التى لا تنشئ حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة على الخشبة، وهى لسوء الحظ حالات كثيرة جدا، فإن الفنان عندما يعود من الخشبة إلى غرفة الممثلين يشتكى قائلا: «إننى لست فى حالة نفسية ملائمة. لا يمكننى الأداء اليوم!». وهذا يعنى أن جهاز الفنان الإبداعى الروحى لا يعمل بصورة صحيحة، أو أنه لا يقوم بعمله على الإطلاق، وبدلا من ذلك تعمل لديه العادة الآلية، والأداء الشرطى المتكلف، والقالب الجامد، والصنعة. ترى، ما هو السبب فى مثل هذه الحالة؟ فهل هو خوف الفنان من فتحة (البورتال) السوداء، وهذا حفّل بدوره عناصر حالة الإحساس لديه؟ أم ظهور الممثل للجمهور فى دور لم يستكمل إعداده حيث لا يؤمن بعد بما ينطق من كلمات ولا بما يأتى من أفعال؟

وربما كان السبب، ببساطة، هو كسل الفنان وعدم تحضيره نفسه لعملية الإبداع، كما ينبغي، فلم يعمل على إنعاش دوره المعد إعدادا جيدا، هذا العمل الذى يجب أن يقوم به دائما قبل كل عرض مسرحي. وبدلا من ذلك، صعد الخشبة واكتفى بعرض شكل الدور عرضا خارجيا. ويمكن احتمال هذا لو أن الأداء يأتى حسب وحدة مقررة وتقنية فن عرض مكتملة. وعندئذ يمكننا أن نسمى هذا النوع من الأداء فنا، رغم أنه لا يمت بصلة الى اتجاهنا فى الفن.

وقد يكون السبب فى عدم تحضير الممثل نفسه للعرض هو اعتلال صحته، أو عدم انتباهه أو همومه ومنغصاته الحياتية التى تصرف الانتباه عن الإبداع. وقد يكون الممثل نفسه من «الفنانين» الذين اعتادوا على أن يهرّفوا فى أدوارهم، ويتكلفوا فى أدائهم، كونهم عاجزين عن فعل شيء آخر. وفى جميع هذه الحالات المذكورة يكون اتحاد عناصر حالة الإحساس، واختيارها، ونوعها، شيئا خاطئا وإن اختلفت صورهذا الخطأ وما من ضرورة تدعو إلى دراسة كل من هذه الحالات على انفراد، ويكفينا أن نتوصل من ذلك كله إلى نتيجة عامة.

أنتم تعلمون أنه عندما يخرج الإنسان ـ الفنان الى خشبة المسرح أمام جمهور غفير من الناس، فإنه يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج، أو الخجل، أو المسؤولية، أو الصعوبات. ويكون فى تلك اللحظات عاجزا عن الكلام، أو النظر، أو السمع، أو التفكير، أو الرغبة، أو الشعور، أو المشى، أو الفعل بصورة إنسانية عادية، وتظهر لديه حاجة عصبية الى ارضاء المتفرجين، وعرض نفسه، وإخفاء حالته بالتصنع لتسليتهم.

وتبدو عناصر الممثل، فى هذه اللحظات، وكأنها تتناثر ويتواجد كل منها منفصلا عن الآخر.

ويتحول إلى هدف فى حد ذاته: الانتباه فى سبيل الانتباه، والإحساس بالصدق فى سبيل الإحساس بالصدق، والتكيف من أجل التكيف الخ. وهذه الظاهرة بالطبع ليست أمرا طبيعيا. أما الشيء الطبيعى فهو أن تكون العناصر التى تخلق حالة الإحساس الإنسانية لدى الإنسان الفنان غير قابلة للانفصال كما هو فى الحياة الواقعية.

ويجب أن تتوافر هذه الخاصية ـ عدم قابلية العناصر فى لحظة الإبداع للانفصال فى حالة الاحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التى لا تختلف عن الحالة الحياتية تقريبا. وهذا ما يحدث عندما تكون حالة الفنان صحيحة على الخشبة. بيد أن الصعوبةتكمن فى عدم

رسوخ حالة الإحساس المسرحية بسبب شروط الإبداع غير الطبيعية. إذ يكفى أن يحدث خلل بسيط فى هذه الحالة حتى تفقد جميع العناصر صلتها المشتركة فى الحال، ويبدأ كل عنصر فى التواجد منفصلا عن الآخر، ويتحول إلى هدف فى حد ذاته. وعندئذ يفعل الفنان على الخشبة، ولكن فعله لا يتجه فى الاتجاه الذى يحتاج إليه الدور، بل لمجرد أن «يفعل» وحسب. إنه يتصل بالآخرين ولكن ليس بمن يحتاج إلى الاتصال به حسب المسرحية، بل ... بالمتفرجين ليسليهم، وهو يتكيف، ولكن ليس من أجل أن يعبر لزميله على الخشبة عن أفكاره أو مشاعره الشبيهة بأفكار الدور ومشاعره على نحو أفضل، بل لكى يتألق بمهارته التقنية التمثيلية، وهكذا. وحينئذ سيمشى الناس الذين يصورهم الفنان على الخشبة، فى البداية، دون هذه الخاصية، أو تلك، ومن ثم دون أية خصائص روحية ضرورية للإنسان ــ الدور. فيحرم بعض هؤلاء الناس، الذين لم يستكمل نشوءهم، من الاحساس بالصدق والإيمان بما يفعلون. وينقص بعضهم الآخر الانتباه نحو ما ينطقون به من ألفاظ أو نحو المواضيع حيث يضيع بمعزل عنها كل معنى لاتصال حقيقى أو لنشوئه. وهذا هو السبب فى أن أفعال هؤلاء المشوهين هى أفعال ميتة لا تشعر فيها، لا بتصورات إنسانية حية، ولا برؤى أو رغبات أو طموحات داخلية لابد منها لولادة الارادة ــ الشعور فى روح الفنان. وما عليكم سوى أن تتصوروا ما الذى يحدث لو أن مثل هذه العيوب طرأت على طبيعتنا الفيزيولوجية الخارجية، وصارت تراها العين، وإذا بالشخصية تسير على الخشبة دون اذنين أو أصابع أو ذراعين أو أسنان؟ من الصعوبة بمكان التهاون مع مثل هذا التشويه. بيد أن عيوب الطبيعة الداخلية مستترة، لا يراها المتفرجون، بل يحسون بها بصورة لا واعية فحسب، ولا يفهمها سوى المختصين المرهفين فى فننا.

لهذا، نجد المتفرج العادى يقول: «يبدو كأن كل شىء يسير سيرا حسنا، ولكن لا شىء يستحوذ على انتباهى». فلا يستجيب المتفرج لهذا الأداء، ولا يصفق، ولا يعود يأتى لمشاهدة العرض. هذه التصدعات، وثمة ما هو أسوأ منها، تهددنا على الخشبة دائما، وتجعل حالة الاحساس المسرحية حالة غير ثابتة.

ومما يزيد الخطر تفاقما هو أن ولادة حالة الاحساس غير الصحيحة تتم بسهولة غير عادية وبسرعة لا تخضع لأى حساب. إذ يكفى أن ندخل الى حالة احساس مسرحية داخلية صحيحة عنصرا زائفا واحدا، حتى يجر وراءه، فى الحال، عناصر زائفة أخرى، ويفسر الحالة الروحية الملائمة للإبداع.

ولتتحققوا مما أقول: اخلقوا لأنفسكم على الخشبة حالة تعمل فيها جميع الأجزاء المكونة بصورة متكافئة كما تعمل جوقة موسيقية أحسن تدريبها، ثم استبدلوا أحد هذه العناصر الصحيحة بعنصر آخر غير صحيح، وانظروا أى زيف سينجم عن ذلك.

افرضوا، مثلا أن الممثل قد ابتكر لنفسه فكرة مبتدعة لا يستطيع أن يؤمن بها، عندئذ، سينشأ كذب وخداع للنفس يشيعان الفوضى فى حالة الاحساس الصحيحة. ويصدق الشيء نفسه على أى عنصر من العناصر الأخرى.

أو لنفرض أن الفنان على الخشبة ينظر إلى الموضوع ولكن لا يراه. فى هذه الحالة لن يتركز انتباه الممثل على الموضوع الذى يجب أن يركز انتباهه عليه بمقتضى المسرحية والدور، بل سيرتد عن هذا الموضوع الصحيح الذى يجبر عليه، وينجذب إلى موضوع آخر غير صحيح، ولكنه أكثر إثارة وتشويقا بالنسبة إليه، وأقصد جمهور المتفرجين فى الصالة أو أى حياة متخيلة خارج حدود الخشبة. وينشأ عن الممثل فى هذه اللحظات مجرد نظر آلى يستدعى تصنعا فى الأداء. وهذا ما يصدع حالة الاحساس كلها. أو حاولوا استبدال مهمة الإنسان ـ الدور الحية بمهمة ممثل ميتة، أو اعرضوا أنفسكم للمتفرجين، أو استخدموا دوركم للتباهى بقوة حيويتكم الداخلية. ما إن تدخلوا أيا من هذه العناصر الزائفة إلى الحالة الصحيحة على الخشبة حتى ينقلب كل شيء على الفور أو بصورة تدريجية: فيتحول الصدق إلى شرطية ووسيلة تقنية تمثيلية، والإيمان بأصالة المعاناة والفعل إلى إيمان تمثيلى بالصنعة والفعل الآلى المألوف، والمهمات الإنسانية أو الرغبة والسعى إلى رغبة وسعى مهنيين، ويختفى ابتداع الخيال ليحل محله الواقع اليومى المبتذل، أو بالأحرى العرض الشرطى والمسرحى بالمعنى الرديء للكلمة.

والآن اجمعوا هذه التصدعات كلها: انصراف الانتباه إلى تلك الناحية من الأضواء الامامية، وانتهاك الإحساس بالصدق، والذكريات الانفعالية المسرحية اللاحياتية، والمهمة الميتة. وهذا كله ليس فى جو من الابتداع الفنى، بل فى واقع تمثيلى يومى مبتذل، وفى ظروف العرض اللاطبيعية المصحوبة بتوترات عضلية قوية جدا لا مفر منها فى هذه الحالات. هذه «العناصر» كلها تكوّن حالة مسرحية غير صحيحة يستحيل فيها على الفنان أن يعانى أو يخلق، بل كل ما فى استطاعته أن يفعله هو أن يعرض، ويتكلف، ويسلّى، ويقلد، ويحاكى الشخصية محاكاة صنعية كاريكاتيرية.

ألا يحدث الشيء نفسه فى الموسيقى؟ ثمة أيضا نغمة خاطئة واحدة ويفسد اللحن المنسجم، وتنعدم سلامة الجرس، ويتحول توافق النغم إلى تنافر، وتعطى جميع النغمات

صداها على نحو خاطىء. ولكن ما إن تصححوا النغمة الزائفة حتى يستقيم اللحن، ويعطى صداه بصورة صحيحة مرة أخرى.

وفى جميع الحالات التى أتيت على ذكرها اليوم، ينشأ تصدع ما فى البداية، ومن ثم يستحيل إلى حالة غير صحيحة يعيشها الفنان على الخشبة نطلق عليها فى لغتنا اسم حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية).

ويقع فى سلطة هذه الحالة الروحية الخاطئة على الخشبة، أكثر من غيرهم، الفنانون المبتدئون أو الطلبة أمثالكم المحرومون من الخبرة والتقنية. وتستدعى هذه الحالة لديهم عددا من الشرطيات. أما حالة الإحساس الطبيعية الإنسانية الصحيحة، فإنها لا تنشأ لديهم على الخشبة الا بالمصادفة، وبطريقة خارجة عن إرادتهم.

وهنا قلت معترضا مع بعض الطلبة الآخرين:

ـ ومن أين لنا الصنعة ونحن لم يسبق لنا أن ظهرنا على الخشبة سوى مرة واحدة؟ فقال وهو يشير نحوى:

سأجيب عن هذا بكلماتك أنت إن لم أكن مخطئاً. هل تذكر عندما طلبت منك فى الدرس الأول أن تجلس على الخشبة أمام زملائك الطلبة مجرد جلوس فأخذت، بدلا من ذلك، تتكلف الأداء؟ عندئذ، هتفت أنت بهذه العبارة على وجه التقريب: «عجبا، فأنا قد اعتليت خشبة المسرح مرة واحدة فقط، بينما كنت أحيا حياة طبيعية بقية الزمن، ومع ذلك فإننى أجد أن العرض أسهل لى بكثير على الخشبة من أن أعيش بصورة طبيعية!». والسر فى ذلك هو أن الكذب يكمن فى خشبة المسرح ذاتها، وفى ظروف الإبداع أمام الجمهور، وببساطة، لا ينبغى أن نتهاون معه، بل يجب أن نناضل ضده باستمرار، وأن نمتلك القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحى يحارب بلا هوادة ضد الصدق. فكيف نقى أنفسنا من الأول ونوطد الثانى؟ سنتناول هذه المسألة فى درسنا المقبل».

.. .. عام (٠٠) ١٩.

قال أركادى نيكولايفتش محددا برنامج درسنا اليوم:

ـ لنقم بمعالجة المسألة المطروحة على بساط البحث وهى: من جهة كيف نقى أنفسنا من حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية) غير الصحيحة التى لا يمكن فى ظلها سوى

التصنع وتكلف الأداء. ومن جهة أخرى، كيف نخلق فى أنفسنا حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التى لا يمكننا فى ظلها سوى أن نبدع بصورة إنسانية أصيلة.

ويمكن حلّ هذين السؤالين فى وقت واحد، لأن أحدهما يستثنى وجود الآخر: فنحن عندما نخلق حالة إحساس صحيحة، نقضى بذلك على الحالة غير الصحيحة، والعكس صحيح. ولذلك سنتناول بالحديث أول السؤالين لأنه هو الأهم.

تتكون كل حالة روحية فى الحياة بصورة تلقائية طبيعية. وهى تكون دائماً حالةصحيحة على طريقتها، بالقياس إلى ظروف الحياة الخارجية والداخلية.

أما على الخشبة فيحدث العكس: إذ تتكون دائما تقريبا حالة إحساس تمثيلية غير صحيحة تحت تأثير ظروف الإبداع العلانى غير الطبيعية. ولا تنشأ ثمة حالة طبيعية قريبة من الحالة الإنسانية العادية إلا فيما ندر وبالمصادفة.

ماذا نفعل عندما لا تتولد حالة الإحساس الصحيحة على الخشبة تلقائياً؟

عندئذ، سنضطر إلى أن نخلق بطريقة اصطناعية حالة إنسانية طبيعية كتلك التى نعانيها فى الواقع دائماً تقريباً.

ومن أجل هذا الغرض نلجأ إلى التقنية السيكولوجية.

إنها تخلق حالة إحساس صحيحة، وتقضى على الحالة الخاطئة، وتسهم فى إبقاء الفنان فى جو الدور، وتحميه من فتحة (البورتال) السوداء ومن الانجذاب إلى صالة المتفرجين.

وكيف يتم تحقيق هذه العملية؟

قبل بداية العرض، يضع جميع الممثلين الماكياج على وجوههم ويرتدون زيهم المسرحى ليقربّوا هيئتهم الخارجية من الشخصية المصورة، بيد أنهم ينسون الشىء الرئيسى، وهو أن يعدّوا روحهم، بأن «يضعوا عليها الماكياج ويلبسوها «الزى» لخلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور الذى عليهم معاناته أولا، وقبل كل شىء، فى كل عرض مسرحى.

فلماذا يعنى هؤلاء الممثلون هذه العناية الاستثنائية بجسمهم وحده؟ ترى، هل هو المبدع الرئيسى على الخشبة؟ لماذا لا تضع روح الفنان «ماكياجا» وترتدى «زيا» ؟

وسأل الطلاب:

ـ وكيف نضع عليها «ماكياجا» ؟

ـ يتلخص تزيّن الروح والتحضير الداخلى لدور من الأدوار فيما يلى: يتعين على الفنان أن يستعد للظهور على الخشبة قبل ساعتين من بداية العرض (إذا كان الدور كبيرا) وليس فى اللحظة الأخيرة، كما يفعل معظم الممثلين. كيف يتم ذلك؟ أنتم تعلمون أن النحّات يعجن الصلصال قبل أن يعمل على تشكيل تمثاله، وأن المغنى يترنم بملء حنجرته قبل أن يغنى، أما نحن فنسترسل فى الأداء كيما ندوزن أوتارنا الروحية، إذا صح التعبير، ونتحقق من المفاتيح و«الدواسات» و«الكبسولات» والعناصر وعوامل الجذب التى يعمل بمساعدتها جهازنا الإبداعى.

وأنتم تعرفون هذا العمل معرفة جيدة من خلال حصص «المران والتدريب المتواصل».

وتبدأ التمارين من إرخاء العضلات إذ لا يمكننا مواصلة العمل إن لم نفعل ذلك.

ومن ثم ... تذكروا:

الموضوع، وليكن هذه اللوحة! ما الذى تصوره؟ ما هو مقياسها؟ وما هى ألوانها؟ اختر موضوعا بعيدا! ثم اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك أو حدود قفصك الصدرى. بعد ذلك ابتكر مهمة فيزيولوجية! بررها فى البداية وأبعث فيها الحياة بابتداع من ابتداعات الخيال ثم بابتداع آخر! ثم حقق الفعل إلى درجة الصدق والإيمان. وابتكر كلمة «لو» السحرية وظروفا مقترحة ... إلخ.

وبعد أن تتمكن من ذلك جميع العناصر بهذه الطريقة اختر واحدا من تلك العناصر.

ـ أيها؟

ـ اختر أقربها إلى نفسك فى لحظة الإبداع: ولتكن المهمة، أو كلمة «لو» وابتداع الخيال، أو موضوع الانتباه، أو الفعل، أو الصدق الصغير الإيمان به الخ. فاذا نجحت فى اجتذاب أى من هذه العناصر إلى العمل (بصورة صحيحة تماما من حيث الجوهر، وليس بصفة عامة أو تقريبية أو شكلية) استطاع هذا العنصر المنتعش أن يجر وراءه بقية العناصر. ويحدث هذا بحكم ميل محركات الحياة السيكولوجية والعناصر إلى العمل المشترك بصورة طبيعية.

وكما يجر عنصر واحد زائف فى حالة الإحساس التمثيلية وراءه بقية العناصر، كذلك يوقظ ـ فى الحالة الراهنة ـ عنصر واحد جرى إنعاشه بصورة كاملة بقية العناصر الصحيحة، ويخلق حالة إحساس مسرحية داخلية سليمة.

إنك عندما ترفع سلسلة ما من إحدى حلقاتها فإن بقية الحلقات ستتبع هذه الحلقة الأولى، كذلك الأمر بالنسبة الى عناصر حالة الإحساس.

وليس أدعى الى الذهول من قوة اتحاد أجزاء طبيعتنا الإبداعية وترابط هذه الأجزاء إن لم نعمل على قسرها!

وانصحكم باستخدام هذه الخاصية بحذر. إذ يتعين عليكم أن تستعدوا بانتباه وبصورة جيدة، لدى الدخول فى حالة الإحساس المسرحية الصحيحة، فتقوموا بتدليك العناصر وخلق حالة احساس صحيحة فى كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الابداعى، سواء كان ذلك فى أثناء التدريبات أو فى أثناء العرض.

وسأل فيونتسوف بذهول:

ـ فى كل مرة؟!

وساند الطلاب فيونتسوف بقولهم:

ـ هذا أمر صعب!

ـ وهل تعتقدون أنه من الأسهل عليكم أن تقسروا طبيعتكم؟ أن تفعلوا دون وحدات ومهمات ومواضيع، ودون إحساس بالصدق أو إيمان به؟ هل يعقل أن تعيقكم الرغبة والسعى إلى هدف واضح جذاب فى ظل كلمات «لو» سحرية، وظروف مقترحة مبررة، بينما تساعدكم القوالب الجامدة، والأداء المصطنع، والكذب، ولذلك تأسفون لابتعادكم عنها؟

لا ! إن توحيد جميع العناصر فى كل واحد دفعة واحدة، لاسيما أنها تنطوى على ميل طبيعى نحو ذلك، لهو أسهل وأقرب إلى الطبيعة.

لقد خلقنا بصورة لابد لنا فيها من ذراعين ورجلين وقلب وكليتين ومعدة دفعة واحدة وفى آن معاً. ولا يطيب لنا أبدا أن ينتزعوا منا أحد أعضائنا، ويركبوا لنا بدلا منه عضوا مقلدا، مثل عين زجاجية، أو أنف وأذن زائفين، أو أعضاء صناعية بدلا من الذراعين والأيدى والأسنان.

لماذا لا نفترض الشيء نفسه فى طبيعة الفنان الإبداعية الداخلية، أو فى الدور الذى يقوم به؟ فهما أيضا يحتاجان إلى جميع العناصر العضوية المكونة؟ أما الأعضاء الصناعية،

وبالأحرى القوالب الجامدة، فإنها تعمل على إعاقتهما. وإذن علَيكم أن تعطوا جميع الأجزاء التى تخلق حالة الإحساس الصحيحة إمكانية أن تعمل بصورة متكاتفة وفى حالة من التأثير المتبادل التام.

من يحتاج إلى موضوع انتباه مأخوذ لذاته بصورة مستقلة؟ إنه لا يعيش الا وسط ابتداع خيال جذاب. بيد أنه حيثما توجد الحياة، توجد أيضا أجزاؤها المكونة أو وحداتها، وحيثما توجد الوحدات توجد المهمات أيضا. وتستدعى المهمة الجذابة ميول الرغبة والسعى الذى يتوج بالفعل.

ما من أحد يحتاج إلى فعل كاذب غير صحيح، ولذلك فإن الصدق ضرورى، وحيثما يوجد الصدق يوجد الإيمان وتتكاتف جميع العناصر لفتح مغالق الذاكرة الانفعالية لولادة المشاعر بصورة حرة، وخلق «حقيقة الانفعالات».

ولكن، هل يمكن تحقيق ذلك بمعزل عن ابتداعات الخيال، والوحدات، والمهمات، والرغبات، والسعى، والفعل، والصدق والإيمان الخ. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى نعود إلى نقطة البدء كما فى «حكاية العجل الأبيض».

يجب ألا تفرقوا ما وحدته الطبيعة. لا تقفوا ضد ما هو طبيعى، ولا تعملوا على تشويه أنفسكم. إن للطبيعة مطالبها وقوانينها وشروطها التى لا يجوز أن نخلّ بها، بل يجب دراستها واستيعابها وحفظها جيدا.

ولهذا، لا تنسوا أن تقوموا بجميع تمارينكم فى كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الإبداعى. وبدأ غوفوركوف يجادل قائلا:

ـ أرجو المعذرة، من فضلك! ولكننا سنضطر، فى هذه الحالة، إلى أداء عرضين كاملين فى الأمسية الواحدة، وليس عرضا واحدا! الأول لدى التحضير ونقوم به لأنفسنا وراء الكواليس فى غرفتنا، والثانى نقوم به للمتفرج على الخشبة.

فقال تورتسوف يطمئنه:

ـ لا، لن تضطر إلى ذلك، إذ يكفى لدى التحضير للعرض أن تتطرق للحظات أساسية معينة من الدور أو الأتود دون أن تطور جميع المهمات والوحدات تطويرا كاملا.

وما عليك إلا أن تسأل نفسك: هل أستطيع اليوم، الآن، أن أؤمن بعلاقتى حيال هذا الموضع من الدور؟ هل أشعر بهذا الفعل؟ هل ثمة حاجة إلى تغيير تفصيل ما من ابتداع

للخيال أو استكماله؟ إن جميع هذه التمرينات التحضيرية قبل العرض هى للتحقق من جهازنا التعبيرى، وضبط أداتنا الإبداعية الداخلية، ومراجعة وحدة روح الفنان وعناصرها المكونة.

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تقوم بالعمل الذى أتينا على وصفه، فإن العملية التحضيرية ستجرى فى كل مرة، ولدى كل تكرار للإبداع بسهولة وبصورة سريعة نسبيا ولكن، لسوء الحظ، لا تنضج جميع الأدوار التى يقوم بها الفنان إلى هذه الدرجة من الكمال بحيث يصبح سيدا مطلقا لوحدته، ومعلما فى تقنيته السيكولوجية، ومبدع فنه.

وتجرى عملية التحضير للعرض، فى هذه الظروف، بصعوبة، ولكنها تصبح ضرورية بشكل خاص، وتتطلب فى كل مرة قدرا أكبر من الانتباه والزمن. ويضطر الفنان إلى ضبط حالة الإحساس الصحيحة لديه دون كلل فى أثناء الإبداع، وقبله، وفى أثناء التدريبات ولدى القيام بالتمارين المنزلية. ذلك أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية ليست ثابتة، سواء فى البداية عندما لا يكون الدور قد ترسخ بعد، أو فيما بعد عندما يبلى الدور ويفقد حدته.

وتتأرجح حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة باستمرار، وهى تتواجد فى وضع شبيه بوضع طائرة متوازنة فى الهواء تحتاج إلى التوجيه بصورة دائمة.

بيد أن عمل الطيار هذا يتم، فى حال توافر الخبرة الطويلة، بصورة آلية، ولا يتطلب انتباها كبيرا.

ويحدث الشيء نفسه فى عملنا. إذ تحتاج عناصر حالة الإحساس إلى تحكم دائم، وفى نهاية المطاف تتعودون القيام بهذا التحكم بشكل آلى.

وإليكم هذا المثال الذى يستعرض لكم تلك العملية:

لنفرض أن الفنان يشعر بأن حالته جيدة على الخشبة فى أثناء الإبداع. فهو يسيطر على نفسه إلى حد أنه يستطيع، دون أن يخرج عن الدور، أن يتحقق من حالة إحساسه، وأن يحللها إلى عناصرها المكونة. ولنفرض أن هذه العناصر تعمل بصورة حسنة ومتكاتفة، ولكن ها هوذا يحدث صدع خفيف «فيوجه الفنان بصره إلى داخل روحه» فى الحال، ليعرف أى العناصر أصابه الخلل. ويصحح هذا الخطأ بعد أن يعثر عليه. ولا يكلفه، فى أثناء ذلك، أن يزدوج، أى أن يصحح الخطأ من ناحية، ويعيش دوره دون انقطاع من ناحية أخرى.

«فالممثل يعيش، إنه يبكى ويضحك على خشبة المسرح، لكنه، فى أثناء ذلك، يراقب ضحكه ودموعه. والفن إنما يكمن فى هذه الحياة المزدوجة، فى هذا التوازن بين الحياة والأداء».

.. .. عام (..) ١٩

ـ أنتم تعرفون الآن ما هى حالة الإحساس المسرحية الداخلية، وكيف تتكون من محركات الحياة السيكولوجية ومن عناصر معينة.

فلنحاول أن نتغلغل إلى روح الفنان فى تلك اللحظة التى يخلق بها هذه الحالة، ولنتابع ما الذى يطرأ عليها فى أثناء خلق دور من الأدوار.

ولتفرض أنك بدأت فى إعداد أصعب الشخصيات المسرحية وأشدها تعقيدا، وأعنى شخصية (هاملت) الشكسبيرية.

بماذا نشبه هذا الدور؟ إننا نشبهه بجبل شامخ. فلكى نقدر ما يحتويه من ثروات، يجب أن تنقب عن طبقات المعادن، والأحجار الثمينة، والمرمر والمحروقات الكامنة فى داخله، وأن تعرف تركيب المياه المعدنية فى الينابيع الجبلية، بالإضافة إلى جماله الطبيعى. إن هذه المهمات هى فوق طاقة أى شخص بمفرده، ولابد من الاستعانة بأناس آخرين، وبتنظيم معقد، وبموارد مالية إلخ. كما يجب أن يتوافر لهذا كله الوقت الكافى.

فى البداية، ينظرون عادة إلى هذا الجبل الصعب المراس من أسفل، عند سفحه، فيدورون من حوله، ويقومون بدراسته من الناحية الخارجية. ومن ثم يحفرون فى الصخر درجات يصعدون عليها إلى أعلى.

بعد ذلك يشقون طرقا ويفتحون أنفاقا ويحفرون آبارا ومناجم، ثم ينصبون الآلات، ويجمعون العمال، وبعد التنقيب يقتنعون، بالاعتماد على عدد كبير من المؤشرات، بأن الجبل صعب المراس، وينطوى على ثروات لا تقدر بثمن.

وكلما أوغلوا فى أعماقه أصبحت الغنيمة أوفر. وكلما تسلقوا إلى أعلى، زادت رحابة الأفق، وتعاظمت محاسن الطبيعة.

وعندما تقف فوق جرف شاهق، وتشرف على هاوية لا قرار لها، تجد أنه من الصعب بمكان تميز السهل المزهر المنبسط بعيدا، والمذهل بألوانه الخلابة المنسجمة. وترى ثمة ساقية

تزحف إلى أسفل مثل حية مائية، وتتلوى فى السهل، وهى تلمع تحت أشعة الشمس ويلى ذلك جبل تكتنفه أشجار كثيفة، ويغطيه العشب، بينما تتحول قمته إلى صخرة رأسية بيضاء، تتراكض عليها وتتكسر أشعة الشمس والبقع الضوئية، ويخترقها بين حين وآخر ظلال سحب تندفع بسرعة فى السماء.

وتنتصب أعلى من ذلك جبال الثلج. إنها تخترق السحب دائما. ولا أحد يعرف ماذا يحدث هنالك، فى ذلك المدى الذى لا تدركه أبصارنا.

وفجأة تزداد حركة الناس فوق الجبل. ويهرع الجميع فى اتجاه ما ويصيحون «ذهب، ذهب! لقد وقعنا على عرق من الذهب!» ويحتدم العمل ويقطعون إحدى الصخور من جميع الجهات، ويمر بعض من الوقت، وتتوقف الضربات، ثم يهدأ كل شيء، ويتفرق العمال فى صمت وكآبة، ويتوجهون إلى مكان آخر.

لقد اختفى عرق الذهب، وراحت جهودهم كلها سدى وفتر نشاطهم. ويحار المنقبون المختصون فى أمرهم، ولا يعرفون ماذا يجب عليهم فعله بعد ذلك.

ويمضى بعض الوقت، وإذا بصيحات فرح جديدة تتناهى من بعيد، فيزحفون إلى هناك، يقطعون الصخر، ويهدرون، وينشدون.

وفى هذه المرة أيضا يضيع الاندفاع الإنسانى سدى، ولا يعثرون على الذهب. وتتناهى من الأعماق السحيقة ضربات، وكأنها هدير تحت الأرض، ثم تعلو صرخات الفرحة ذاتها لتسكن بعد ذلك مرة أخرى.

بيد أن الجبل لا ينجح فى إخفاء كنوزه الخفية عن الناس الدؤوبين، ويتوج كدح الإنسان بالنجاح: فلقد عثروا على العرق الحافل بالذهب. فتعلو الضربات من جديد، وتدوى أغانى العمال المرحة، ويسعى الناس فى الجبل كله بنشاط متوجهين إلى مكان ما. ولم يبق إلا القليل حتى يتم العثور على ركاز أكرم المعادن.

ويصمت أركادى نيكولايفتش لحظة ثم يستطرد قائلا:

ـ إن مسرحية «هاملت» ـ أعظم مؤلفات شكسبير العبقرى ـ تنطوى كما الجبل الذى يحتوى ذهبا، على كنوز لا تحصى (العناصر الروحية) وعلى عرق خام (فكرة المسرحية). وهذه القيم هى قيم مرهفة ومعقدة ومتصلة، والاهتداء إليها فى روح الدور والفنان لهو أصعب من الاهتداء الى طبقات المعادن فى جوف الارض. فى البداية نتفحص مؤلف

الشاعر، كما نتفحص الجبل الذى يحتوى ذهبا من ناحيته الخارجية وندرس شكله. بعد ذلك، نبحث عن مداخل وطرائق المتغلغل إلى مخابئه العميقة حيث تكمن ثرواته الروحية. ويحتاج هذا الى حفر «آبار» و «أنفاق» و «مناجم» (المهمات والرغبات والمنطق والترابط وغير ذلك)، وإلى «عمال» (القوى الإبداعية والعناصر) وإلى «مهندسين» (محركات الحياة السيكولوجية) وإلى «مزاج» (حالة الاحساس المسرحية الداخلية).

وتجيش العملية الالإبداعية فى روح الفنان طوال سنوات: فى النهار والليل، وفى المنزل وفى التدريبات وفى العرض. وأفضل ما يمكن أن يقال فى وصف هذا العمل هو أنه تنتابنا خلاله «سعادة الخلق وعذاباته».

كذلك تنتاب روحنا الفنية «سعادة عظيمة» عندما نكتشف فى الدور وفى داخلنا عرقا حافلا بالذهب الخام.

وتنشأ فى كيان الفنان المبدع، فى كل لحظة من لحظات عمله فى دوره، حالة إحساس مسرحية داخلية ثابتة ومستمرة ومعقدة وعميقة. وعندئذ فقط يمكننا الحديث عن إبداع حقيقى وفن.

بيد أن حالة الإحساس المعمقة هذه هى ظاهرة نادرة لسوء الحظ، ونلتقيها عند الفنانين الكبار.

أما فى الأعم الأغلب فيبدع الممثلون فى حالة روحية ضحلة لا ينفذون خلالها إلى عمق الدور. ويبدون، فى أثناء ذلك، وكأنهم يمشون فى المسرحية، كما فى الجبل، دون اكتراث، وكأنما لا يهمهم أن تكمن فى الأعماق كنوز لا تحصى.

لا يمكننا أن نكشف عن أعماق مؤلف الشاعر الروحية ونحن فى مثل حالة الإحساس السطحية الضحلة هذه. بل سيكون فى استطاعتنا التعرف على محاسنه الخارجية ليس إلا.

ومع ذلك فنحن نلتقى أكثر ما نلتقى لدى المبدعين على خشبة المسرح حالة الإحساس المسرحية الداخلية السطحية هذه.

فإذا طلبت منكم أن تصعدوا خشبة المسرح وأن تبحثوا عن ورقة لا وجود لها ثمة، فإنكم ستضطرون إلى خلق ظروف مقترحة، وكلمات «لو» وابتداعات خيال، وستحتاجون إلى ايقاظ جميع عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية. إذ انكم لن تتمكنوا، إلا

بمساعدتها، من تذكر الكيفية التى يتم بها فى الحياة تنفيذ مهمة البحث البسيطة عن ورقة، ومعرفتها (أى الإحساس بها) من جديد.

هذا الهدف الصغير يتطلب حالة إحساس مسرحية قصيرة وغير معمقة، وهى تنشأ لدى التقنى الماهر فى لمح البصر، وتتوقف فى لمح البصر كذلك مع انتهاء تنفيذ العمل.

ومثلما تكون المهمة أو الفعل، كذلك تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية. ونخلص من هذا إلى نتيجة طبيعية مفادها أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية متنوعة إلى مالا نهاية من حيث القوة والصلابة والثبات والعمق والاستمرارية والعاطفة والتكوين والأشكال.

فاذا أخذنا فى الأعتبار أنه فى كل منها يهيمن على عنصر من العناصر، أو محرك من محركات الحياة السيكولوچية، أو موهبة من مواهب الفنان المبدع الطبيعية، فإن تنوع أشكال حالة الإحساس المسرحية الداخلية سيكون لا حصر له.

وفى بعض الأحيان تبحث حالة الإحساس الداخلية الناشئة بالمصادفة تلقائيا عن مواضيع للفعل الابداعى.

ولكن يحدث العكس أيضا: إذ تحث المهمة الشيقة، أو الدور، أو المسرحية الفنان إلى الإبداع، وتستدعى لديه حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

ذلك هو ما يحدث فى روح الفنان فى أثناء الإبداع، وفى أثناء التحضير له.

١٥ـ المهمة العليا. خط الفعل* المتصل

.. .. عام (..) ١٩

ـ انتهينا من خلق حالة إحساس الفنان ـ الدور المسرحية الداخلية!

وقمنا بدراسة المسرحية ليس بالذهن(العقل) الجاف وحده. بل بوساطة الرغبة (الإرادة) والعاطفة (الشعور) وجميع العناصر. وتم الوصول بالجيش الإبداعى إلى درجة عالية من الاستعداد القتالى.

لقد أصبح الزحف ممكنا!

ـ وإلى أين نزحف؟

ـ نحو المركز الرئيسى، نحو العاصمة، وبالأحرى، نحو قلب المسرحية، وهدفها الأساسى الذى فى سبيله خلق الشاعر مؤلفه، وأبدع الفنان دوره.

وسأل فيونتسوف مستفهما:

ـ وأين نجد هذا الهدف؟

ـ فى مؤلف الشاعر، وفى روح الفنان ـ الدور.

---

* (الفعل النافذ) هى ترجمة المصطلح القديمة، ولكننا حافظنا على ترجمة المصطلح القديمة لأنه شاع استخدامها وتؤدى المعنى ذاته. ولابد من الاشارة إلى أن خط الفعل المتصل (أو الفعل النافذ) لا يكون متصلا (أو نافذا) إلا بعد اتضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخطة المؤلف وهذه المهمة التى تصبح فى الوقت نفسه مهمة عليا واعية، إنفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع. (المعرب).

ـ وكيف يتم ذلك؟

ـ قبل الإجابة على هذا السؤال، لابد من الحديث قليلا عن بعض اللحظات المهمة فى العملية الإبداعية:

وكما ينمو النبات من بذرة، كذلك تماما تنمو المسرحية من أفكار الكاتب ومشاعره. فأفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية تمر عبر حياته كلها، وتوجه نشاطه فى لحظة الإبداع. إنه يضعهافى أساس المسرحية، ومن هذه «البذرة» تنمو المسرحية.

إن أفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية وآلامه وأفراحه هى أساس المسرحية وفى سبيلها هو يتناول القلم. وبالتالى فإن مهمة العرض الرئيسية هى التعبير عن مشاعر الكاتب وأفكاره وأحلامه وآلامه وأفراحه.

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نسمى الهدف الأساسى، الرئيسى، الشامل الذى يستقطب جميع المهمات بلا استثناء، ويستدعى سعى محركات الحياة السيكولوجية وعناصر حالة إحساس الفنان ـ الدور الإبداعى اسم:

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى لافتة معلقة أمامنا كتب عليها:

مهمة مؤلف الكاتب العليا

واستغرق فيونتسوف فى التفكير وقد اكتسب وجهه تعبيرا تراجيديا وقال:

ـ مهمة مؤلف الكاتب العليا؟!

وخف تورتسوف إلى مساعدته قائلا:

ـ سأشرح لك ذلك. لقد كان (دوستويفسكى) يبحث طوال حياته عن الله والشيطان فى الناس، ولقد دفعه هذا إلى كتابة «الأخوة كرامازوف». ولذلك فإن البحث عن الله هو مهمة هذا المؤلف العليا.

وكان (ليف نيكولايفتش تولستوى) يسعى طوال حياته إلى الكمال الذاتى، ولقد نشأ كثير من مؤلفاته من هذه البذرة التى هى مهمة تلك المؤلفات العليا.

وكافح (أنطون بافلوفيتش تشيخوف) ضد الدناءة، وضد ابتذال البورجوازية الصغيرة، وحلم بالحياة الأفضل. ولقد أصبح الكفاح فى سبيل هذه الحياة،والسعى إليها مهمة عليا فى كثير من مؤلفاته.

أفلا تشعر أن فى استطاعة هذه الأهداف الحياتية الكبرى التى وضعها العباقرة نصب أعينهم أن تكون مهمة مثيرة وجذابة فى إبداع الممثل. قادرة على اجتذاب وحدات المسرحية والدور المتفرقة كلها.

يجب أن يتجه كل ما يحدث فى المسرحية وبالأحرى مهماتها الكبيرة والصغيرة، وهواجس الفنان، وأفعاله الإبداعية المتشابهة مع الدور نحو تحقيق مهمة المسرحية العليا، ويجب أن تكون العلاقة العامة بها، وارتباط كل ما يجرى فعله فى العرض بهذه المهمة من الأهمية بحيث يظهر أتفه التفاصيل، إن لم يكن يمت بصلة إلى المهمة العليا، مضرا وزائدا ومن شأنه أن يصرف الانتباه عن الجوهر الرئيسى فى المؤلف.

ويجب أن نميز، بالإضافة إلى استمرارية هذا السعى، نوعيته ومنشأه. فقد يكون سعيا تمثيليا، شكليا، لا يعطينا سوى اتجاه عام على قدر من الصحة، ولكنه عاجز عن ابتعاث الحياة فى المؤلف كله، وعن تنبيه حيوية الفعل الأصيل المثمر الهادف.

بيد أنه قد يكون شيئا آخر، وبالأحرى سعيا أصيلا، إنسانيا، فعالا، موجها نحو بلوغ هدف المسرحية الأساسى. هذا السعى هو أشبه بشريان رئيسى يغذى كيان الفنان والشخصية المصورة ويمدها ويمد المسرحية كلها بالحياة.

ويستثار هذا السعى الأصيل بنوعية المهمة العليا وقدرتها على الجذب.

فإذا كانت المهمة العليا تنم عن عبقرية تعاظمت قدرتها على الجذب، وإن لم تكن كذلك، فستقل هذه الجاذبية بالضرورة.

وسأل فيونتسوف قائلا:

ـ وإذا كانت رديئة؟

ـ سيضطر الفنان، عندئذ، إلى الاهتمام بشحذها وتعميقها.

وسألت مستفهما:

ـ وما هو نوع المهمة العليا الذى نحتاج إليه؟

فتساءل تورتسوف يقول:

ـ ترى، هل نحتاج إلى مهمة عليا شيقة فى حد ذاتها بالنسبة للفنان، ولكنها مهمة عليا خاطئة، لا تتلاءم مع خطة المؤلف الإبداعية؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش عن سؤاله بنفسه:

كلا! نحن لسنا بحاجة إلى هذه المهمة. هذا، بالإضافة إلى أنها مهمة خطرة. إذ كلما ازدادت قدرة المهمة الخاطئة على التشويق، دفعت الممثل بقوة أكبر نحو نفسه وأبعدته عن المؤلف، وبالأحرى عن المسرحية والدور.

ثم هل نحن بحاجة إلى مهمة عليا عقلانية؟ لا، نحن لسنا بحاجة الى مهمة عليا عقلانية جافة، ولكن المهمة الواعية، الصادرة عن العقل وعن الفكرة الإبداعية الشيقة هى ضرورية.

وهل نحن بحاجة إلى مهمة عليا انفعالية قادرة على استثارة طبيعتنا كلها؟ بالطبع، إذ أن حاجتنا إليها هى حاجتنا الى الهواء والشمس.

وهل نحتاج الى مهمة ارادية قادرة على اجتذاب كياننا الروحى والفيزيولوجى كله؟

وهذه حاجتنا إليها كبيرة.

وماذا نقول بصدد مهمة عليا تستثير خيالنا الإبداعى، وتستقطب انتباهنا كله، وترضى إحساسنا بالصدق، وتستثير إيماننا وعناصر حالة إحساسنا الأخرى؟

اننا نحتاج إلى كل مهمة عليا قادرة على أن تستحث محركات حياة الفنان السيكلولوجية، وعناصره ذاتها حاجتنا إلى الخبز والغذاء.

وعلى هذا فنحن بحاجة إلى مهمة عليا مماثلة لمقاصد الكاتب، قادرة على أن تجد صداها فى روح الفنان المبدع نفسه، وبالتالى، قادرة على ابتعاث المعاناة الحية الإنسانية الأصيلة، لا المعاناة الشكلية العقلانية.

أو بكلمات أخرى، يجب البحث عن المهمة العليا فى الدور، وفى روح الفنان المبدع نفسه.

وستجد مهمة عليا معينة فى دور معين صدى مختلفا فى روح كل فنان رغم كون هذه المهمة ملزمة لجميع الذين يؤدون هذا الدور. وهذا يدل على أن المهمة هى ذاتها وليست فى الوقت نفسه. ولنأخذ، مثلا، هذا السعى الإنسانى الواقعى جدا: «أريد أن أحيا بمرح». فما أكثر الظلال المتنوعة والمرهفة سواء فى الرغبة، أو فى طرق بلوغها، أو فى التصور نفسه عن الشىء المرح. وينطوى هذا كله على قدر عظيم من السمة الذاتية التى لا

تخضع دائما لتقويم واع. وستتجلى الخصائص الذاتية لدى كل فنان على نحو أقوى كلما زاد تعقيد المهمة العليا.

وتحتل هذه الاستجابات الفردية فى روح الممثلين أهمية كبيرة إذ أن المهمة العليا تكون جافة وميتة بمعزل عن هذه المعاناة الذاتية الخاصة بالإنسان المبدع، ولا بد من البحث عن الاستجابات فى روح الفنان لكى يصبح كل من المهمة العليا والدور حيا، خافقا، متألقا بألوان الحياة الإنسانية الأصلية.

المهم هو أن تحافظ علاقة الفنان بالدور على تفردها الانفعالى، وألا تبتعد، فى الوقت نفسه، عن قصد الكاتب. أما إذا لم تتجلّ طبيعة الممثل الإنسانية فى الدور الذى يؤديه، فإن خلقه هذا سيأتى ميتا.

ويجب أن يعثر الفنان على المهمة العليا بنفسه، وأن يحبها. أما إذا أشار عليه بها آخرون، فمن الضرورى أن يمرر المهمة العليا عبر نفسه، وأن يستثار بها انفعاليا باسمه هو، وانطلاقا من شعوره الإنسانى الخاص، وبكلمات أخرى، يجب أن نكون قادرين على جعل كل مهمة عليا مهمة خاصة بنا. وهذا يعنى أن نجد جوهرها الداخلى القريب من أنفسنا.

ما الذى يضفى على المهمة العليا جاذبيتها الخاصة التى تستعصى على الإدراك، وتستثير الممثلين الذين يؤدون دورا معينا كلا بطريقة خاصة؟

إن إحساسنا اللاواعى بما هو كامن فى مجال اللاوعى هو الذى يضفى على المهمة العليا هذه الخاصية فى معظم الحالات، ولذلك يجب أن تكون هذه المهمة على صلة حميمة بمجال اللاوعى.

وأنتم ترون الآن كيف نضطر للبحث طويلا وبعناية عن المهمة العليا الكبيرة والمثمرة والعميقة.

كما ترون أنه من المهم، لدى البحث عن المهمة العليا، أن نعثر عليها فى مؤلف الكاتب، وأن نجد صداها فى أنفسنا.

وما أكثر المهمات العليا التى نضطر إلى رفضها لعدم صلاحيتها، أو إلى تنميتها من جديد، وكم هى كثيرة التسديدات والاصابات غير الموفقة التى نضطر إلى القيام بها قبل أن نصيب الهدف.

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

ـ يحتل اختيار اسم المهمة العليا، فى أثناء البحث عنها وتثبيتها، أهمية كبيرة وأنتم تعلمون أن الأسماء التى يتم اختيارها بدقة تعطى الوحدات والمهمات البسيطة قوة وأهمية. وتذكرون أننا تحدثنا عن أن استخدام صيغة الفعل بدلا من صيغة اسم الموصوف يزيد من حيوية السعى الإبداعى وفاعليته.

ويقول بعض الجهلة «أليس هذا كله سواء، مهما كانت التسمية التى نختارها!». على أنه كثيرا ما يرتبط اتجاه المؤلف نفسه وتفسيره بدقة هذه التسمية والفاعلية التى تنطوى عليها. ولنفرض أننا نقوم بأداء مسرحية غريبوييدوف «ذو العقل يشقى» وأن مهمة المسرحية العليا تتلخص بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى صوفيا». إن كثيرا من الافعال فى المسرحية تبرر تسمية المهمة هذه.

الا أن العيب فى هذا التفسير هو أن جانب المسرحية الرئيسى الذى يفضح المجتمع، لا يلقى سوى أهمية عرضية استطرادية. ولكن يمكننا أن نحدد مهمة «ذو العقل يشقى». العليا بالكلمات ذاتها «أريد أن أسعى» ولكن ليس إلى صوفيا بل إلى وطنى. عندئذ، يصبح حب (تشاتسكى) الملتهب لروسيا وأمته وشعبه فى المستوى الاول.

وفى الوقت نفسه يتلقى جانب المسرحية الذى يفضح المجتمع اهمية أكبر، ويصبح المؤلف كله أشد خطورة من حيث معناه الداخلى.

على أنه فى استطاعتنا أن نعمق المسرحية أكثر من ذلك إذا حددنا مهمتها العليا بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى الحرية!». فهذا السعى يجعل فضح بطل المسرحية للاضطهاد أشد قسوة، ويكتسب المؤلف كله أهمية إنسانية عامة وواسعة تختلف عن تلك الأهمية الفردية الخاصة التى كانت لها فى الحالة الأولى ـ حباً صوفيا ـ وعن ذلك المعنى القومى الضيق الذى تميز به الوجه الثانى للمهمة.

ويحدث مثل هذا التحّول بسبب تغيير تسمية المهمة العليا فى تراجيديا «هاملت» أيضا. فإذا أطلقنا على المهمة العليا عبارة: «أريد أن أكرّم ذكرى أبى» فإن هذا سيقودنا إلى أداء دراما عائلية. أما إذا أطلقنا على هذه المهمة عبارة: «أريد أن أعرف سر الوجود» فإننا نجد أنفسنا إزاء تراجيديا صوفية غامضة لا يستطيع فيها الإنسان بعد أن يعيش دون أن يجد حلا

لمسألة معنى الوجود بعد أن أبصر ما وراء عتبة الحياة. على أن ثمة من يريد أن يرى فى (هاملت) منفذا آخراً عليه أن يحمل السيف ويزيل عن الأرض ما علق بها من درن. هذه المهمة العليا «أريد إنقاذ البشرية» تجعل التراجيديا أوسع مدى وأعمق.

وستبين لكم بعض الحالات المستمدة من ممارستى الفنية أهمية تسمية المهمة العليا على نحو أوضح بما بينته الأمثلة التى أتيت على ذكرها.

وكانت إحداها عندما قمت بأداء دور (أرغان) فى مسرحية موليير «المريض بالوهم». فقد عالجنا المسرحية، فى البداية، معالجة بدائية للغاية، وحددنا مهمتها العليا بعبارة: «أريد أن أكون مريضا». ولكننى كلما بذلت جهدا أكبر لكى أكون مريضا، وكلما ازداد نجاحى فى ذلك، كانت الكوميديا الساتيرية المرحة تتحول أكثر فأكثر إلى تراجيديا مرضية، وشذوذ مرضى.

ولكننا سرعان ما أدركنا أين يكمن الخطأ، وأطلقنا على مهمة المستبد العليا «أريد أن يعتقد الناس بأننى مريض». وعندئذ، برز الجانب المضحك كله على الفور، وأصبحت التربة ممهدة لإظهار الطريقة التى كان مشعوذو الطب، الذين أراد (موليير) أن يسخر منهم فى مسرحيته، يستغلون بها (أرغان) الغبى، ولقد تحولت المسرحية فى الحال إلى كوميديا مرحة عن تفاهة البورجوازية الصغيرة.

وفى مسرحية غولدونى «صاحبة الفندق» أطلقنا على المهمة العليا فى البداية عبارة: «أريد تجنب النساء» (بسبب الكراهية). بيد أن المسرحية لم تتكشف لنا، فى هذه الحالة، عما فيها من فكاهة وفعالية. وعندما أدركت أن البطل يحب النساء فى الحقيقة، وهو لا يريد أن يكون عدوا لهن، بل أن يذيع صيته فقط بأنه عدو للنساء، أصبحت المهمة العليا: «أريد أن أغازل فى الخفاء» (تحت ستار العداوة للنساء)، ومن ثم دبت الحياة فى المسرحية فورا.

على أن هذه المهمة كانت تتعلق بدورى أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها. أما جوهر المسرحية الداخلى فقد تبلور بصورة تلقائية عندما أدركنا، بعد جهد طويل، أن «صاحبة الفندق» أو بالأحرى «صاحبة حياتنا» هى (ميراندولينا)المرأة، ولقد قررنا تبعا لذلك المهمة العليا الفعالة.

ما أريد قوله من خلال الأمثلة التى سقتها هو أن اختيار اسم المهمة العليا مرحلة مهمة للغاية فى إبداعنا وفى تقنيته، وتعطى العمل كله معناه واتجاهه.

وفى كثير من الأحيان لا تتحدد المهمة العليا إلا بعد عرض المسرحية على الجمهور. وليس نادرا ما يساعد الفنان فى إيجاد الاسم الصحيح للمهمة العليا المتفرجون أنفسهم.

أليس واضحا بالنسبة لكم الآن أن علاقة المهمة العليا الوثيقة بالمسرحية هى علاقة عضوية، وأن المهمة العليا تؤخذ من صميم المسرحية، من أعماقها.

فلتدخل المهمة العليا على نحو أقوى فى روح الفنان المبدع، فى خياله وأفكاره ومشاعره وجميع عناصره. ولتذكرنا هذه المهمة العليا دائما بحياة دورنا الداخلية، وبهدف الإبداع. يجب أن تكون راسخة فى ذهن الفنان طوال الوقت، وأن تساعد فى الحفاظ على انتباهه الشعورى فى مجال دوره. فإذا ما تم له ذلك، جرت عملية المعاناة بصورة طبيعية، أما إذا حدث افتراق بين هدف الدور الداخلى وبين طموحات الإنسان ـ الفنان الذى يؤدى هذا الدور، فإن صدعا مميتا سوف ينشأ لا محالة.

لهذا، فإن اهتمام الفنان يجب أن ينصب بالدرجة الأولى على ألا تضيع منه المهمة العليا، إذ أن فقدانها يعنى انقطاع الحياة فى المسرحية المصورة، وتلك كارثة سواء للدور أو للفنان أو للعرض بأكمله. عندئذ، سيتحول انتباه الممثل فى لمح البصر إلى جهة أخرى غير صحيحة، وتفرغ روح الدور، وتتوقف الحياة فيه. عليكم أن تخلقوا على الخشبة بصورة طبيعية وعضوية ما يجرى بسهولة، ومن تلقاء نفسه، فى الحياة الواقعية. لقد نشأ مؤلَف الكاتب من المهمة العليا، وإليها يجب أن يوجه الفنان إبداعه.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

ـ وهكذا، تتحد خطوط سعى محركات الحياة السيكولوجية المتولدة من ذهن الفنان (عقله) ومن رغبته (ارادته) ومن عاطفته (شعوره) بعد أن تتشرب جزئيات الدور، وتتشبع بعناصر الإنسان ـ الفنان الابداعية، وتتحد ويتضافر بعضها مع بعض وكأنها حبال صغيرة فى عقدة واحدة متينة. وتشكل خطوط السعى هذه كلها مجتمعة حالة الإحساس المسرحية الداخلية التى لا يمكننا بعيدا عنها البدء سواء فى دراسة أجزاء حياة الدور المسرحية ومنحنياته المعقدة، أو دراسة حياة الفنان الخاصة ذاتها فى أثناء إبداعه على الخشبة.

فإذا درسنا الدور بهذه الطريقة من جميع جوانبه تتضح لنا المهمة العليا التى خلق المؤلف مسرحيته وشخصياتها فى سبيلها.

وإذ ندرك هدف السعى الإبداعى الحقيقى تندفع جميع المحركات والعناصر فى الطريق الذى حدده المؤلف نحو الهدف الرئيسى العام، النهائى، أى نحو المهمة العليا.

ونحن فى لغتنا نطلق على هذا السعى الداخلى الفعّال، سعى محركات حياة الفنان ـ الدور السيكولوچية عبر المسرحية كلها، اسم...

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى العنوان الثانى الذى كانت تحمله اللافتة المعلقة أمامنا وقرأ:

ـ خط فعل الفنان ـ الدور المتصل ـ

ثم أردف يقول:

ـ وعلى هذا، فإن خط الفعل المتصل بالنسبة للفنان نفسه هو استمرار مباشر لخطوط سعى محركات الحياة السيكولوچية التى تستمد بدايتها من عقل الفنان المبدع وإرادته ومشاعره.

بعيدا عن خط الفعل المتصل تتناثر وحدات المسرحية ومهماتها، وجميع الظروف المقترحة وعملية الاتصال والتكيفات ولحظات الصدق والإيمان وغير ذلك من العناصر ويعتريها الخمول ولا يبقى أى أمل فى إنعاشها.

بيد أن خط الفعل المتصل«الفعل النافذ» يجمع فى كل واحد حبات الخرز المبعثرة، وبالأحرى العناصر، فينفذ فيها كالخيط، ويوجهها نحو المهمة العليا العامة.

وابتداء من هذه اللحظة يوضع كل شىء فى خدمة هذه المهمة.

فكيف أشرح لكم الأهمية العملية الكبيرة التى يحتلها كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا فى إبداعنا؟

إن أشد ما يقنعكم هو تلك المصادفات التى تقع فى الحياة الواقعية. ولذلك سأروى لكم واحدة منها:

فقد أبدت الممثلة (ز) التى كانت تتمتع بنجاح كبير وحظوة لدى الجمهور اهتمامها «بالمنهج » فقررت أن تتدرب على هذا التخصص الجديد من البداية، وتركت المسرح بصورة مؤقتة من أجل هذا الغرض. وقد عملت(ز) حسب الطريقة الجديدة مع مدرسين مختلفين عددا من السنوات، أتمت خلالها دراسة «المنهج » كله، وبعد ذلك عادت إلى المسرح.

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى ذلك النجاح الذى كانت تلاقيه فيما مضى، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتجسد فى عفويتها واندفاعها ودفقات لإلهام التى حل محلها جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ووسائل الأداء الشكلية ومختلف العيوب.ويمكنكم أن تتصوروا بسهولة الوضع الذى وجدت فيه نفسها هذه الممثلة المسكينة. فقد كان كل ظهور جديد لها على الخشبة يتحول بالنسبة لها إلى امتحان. فيعيق هذا أداءها، ويعمق من حيرتها وارتباكها الذى كان قد وصل لديها إلى مرحلة اليأس. وقد اختبرت نفسها فى مدن أخرى لافتراضها أن أعداء «المنهج» فى العاصمة يقفون موقفا مسبقا من الطريقة الجديدة، بيد أن النتيجة كانت تتكرر فى المدن النائية أيضا. وبدأت الممثلة المسكينة تصب لعناتها على «المنهج» وحاولت أن تتبرأ منه. ولقد بذلت جهدا كبيرا للعودة إلى أسلوبها القديم فلم تنجح فى ذلك، فهى، من جهة، قد أضاعت مهارتها التمثيلية الصنعية وإيمانها بالشىء القديم، ومن جهة ،أخرى، أدركت تفاهة طرائق الأداء السابقة بالمقارنة مع الطريقة الجديدة التى أحبتها. لقد انسلخت عن الشىء القديم ولمّا تجد طريقها إلى الالتصاق بالشىء الجديد بعد. وعلى ذلك، وقعت بين كرسيين كما يقولون، ولقد ذكروا أن (ز) اعتزمت أن تتزوج وتهجر المسرح، ثَم مرت شائعات عن رغبتها فى الانتحار.

ولقد تصادفت أن شاهدت (ز) على خشبة المسرح فى ذلك الوقت. وبعد انتهاء العرض عرّجت عليها فى حجرة ملابسها خلف الكواليس تلبية لطلبها. فالتقتنى الفنانة وكأنها تلميذة اقترفت ذنبا من الذنوب. ورغم مرور وقت طويل على انتهاء العرض وانصراف جميع المشاركين والمستخدمين من المسرح لم ترفع الماكياج عن وجهها ولم تخلع عنها زيها بل راحت تلح فى أن أبقى قليلا معها، وتتوسل إلى، وهى مضطربة اضطرابا كبيرا وصل إلى حدود اليأس، أن أذكر لها سبب التغيرات التى حدثت فى داخلها. وأعدنا النظر فى كل جزء من أجزاء دورها وفى مراحل إعداده، ووسائل التقنية التى اضطلعت بها من «المنهج» ولقد كان كل شىء صحيحا. ولكن الممثلة كانت تفهم كل جزء منه على انفراد، ولم تستوعب أسس «المنهج» الإبداعية بوصفها كلا لا يتجزأ.

وسألتها: «وماذا بشأن خط الفعل المتصل، والمهمة العليا؟!»

كانت (ز) قد سمعت شيئا ما عنهما وعرفتهما بصفة عامة، ولكن معرفتها هذه كانت معرفة نظرية لم تطبقها فى الممارسة العملية.

فقلت لها: «إذا كنت تؤدين خارج خط فعل متصل، فهذا يعنى أن فعلك لا يجرى فى الظروف المقترحة، ولا تستخدمين كلمة «لو» السحرية، ولا تجتذبين الطبيعة وعقلها الباطن إلى العملية الإبداعية، ولا تخلقين «حياة النفس الإنسانية» فى الدور كما يتطلب ذلك منا الهدف الرئيسى، وأسس اتجاهنا فى الفن. بعيدا عن ذلك لا وجود «للمنهج» وهذا يعنى أنك لا تبدعين على الخشبة، وإنما تقومين بتمارين منفصلة حسب «المنهج» لا رابط بينها. وهذه التمارين مفيدة فى الحصص الدراسية ولكنها غير مجدية فى عرض مسرحى. لقد نسيت أن هذه التمارين وكل ما يحتوى عليه «المنهج» هو ضرورى بالدرجة الأولى، لخط الفعل المتصل والمهمة العليا. وهذا هو السبب فى أن أجزاء دورك الرائعة المنفصلة لا تخلق انطباعا قويا ولا تلقى استحسانا. حاولى أن تحطمى تمثال (أبولون) إلى أجزاء صغيرة جدا، وأن تقومى بعرض كل جزء من هذه الأجزاء على انفراد. فمن المستبعد جدا أن تأسر هذه الشظايا لب الناظر».

وفى اليوم التالى حددت لها موعدا للتدريب في المنزل. فشرحت لها كيف تجعل خط الفعل المتصل ينفذ فى الوحدات والمهمات التى أعدتها، وكيف يتم توجيهها نحو مهمة عليا واحدة.

ومن ثم انكبت (ز) على هذا العمل بشغف، وسألتنى أن أعمل معها بضعة أيام لتضطلع بذلك. فكنت أعرج عليها وأتحقق مما صنعته بمفردها، وفى نهاية المطاف، توجهت إلى المسرح لأشاهد العرض فى شكله المعدل الجديد. ولا يمكن وصف ما حدث فى تلك الأمسية، فقد كوفئت هذه الفنانة الموهوبة على ما كابدته من عذاب وشك، وحققت نجاحا مذهلا. ذلك هو التأثير المدهش الرائع الذى يتمتع به كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا القادرين على إشاعة الحياة فى الفن.

أفلا يعتبر هذا مثالا مقنعا على أهميتهما الكبيرة فى فننا!

وبعد فاصل صمت وجيز هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ وسأذهب إلى أبعد من ذلك! وما عليكم الا أن تتصوروا فنانا مثاليا يكرس حياته كلها لتحقيق هدف حياتى واحد كبير هو: «السمو بالناس وإدخال البهجة إلى قلوبهم بفنه الرفيع وبإبراز الجمال الروحى الكامن فى مؤلفات العباقرة».

هذا الإنسان الفنان سوف يصعد الخشبة ليقدم للمتفرجين المجتمعين فى المسرح تفسيرا جديدا لدور من الأدوار، أو مسرحية من المسرحيات العبقرية، حيث يعبر هذا التفسير حسب

رأى الفنان المبدع أفضل تعبير عن جوهر المؤلف هذا الإنسان ـ الفنان يستطيع أن يكرس حياته للقيام بمهمة ثقافية سامية هي تنوير معاصريه. وهو يستطيع بفضل نجاحه الشخصي أن ينشر فى الناس أفكارا ومشاعر قريبة إلى قلبه وعقله، وليست قليلة تلك الأهداف السامية التي يضعها عظماء الناس نصب أعينهم!

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نطلق على أهداف الإنسان ـ الفنان الحياتية هذه اسم المهمات ما فوق العليا، وخطوط الفعل المتصل العليا.

ـ وما عسى أن يكون ذلك؟

ـ بدلا من الجواب سأقص عليكم حادثة وقعت لي وساعدتني على فهم ما يجرى الحديث عنه (أى الإحساس به).

ذات مرة، في إحدى جولات مسرحنا الفنية التي قمنا بها في بطرسبورغ منذ زمن بعيد، خرجت عشية بداية الحفلات في وقت متأخر من تدريب غير موفق جرى إعداده بصورة سيئة.

غادرت المسرح، آنذاك، منزعجا وغاضبا ومتعبا. وإذا بي أمام مشهد مفاجيء لم أكن أتوقعه. فقد شاهدت معسكرا هائلا مترامي الأطراف، يشبه معسكرات الغجر قد احتل مكانه على طول الساحة أمام بناء المسرح. ولقد أضرمت النيران وتحلق حولها آلاف الناس، منهم من كان يجلس، ومنهم من غفا ونام مفترشا الثلج، أو متمددا على مقاعد طويلة اصطحبوها معهم. هذا الحشد الهائل كان ينتظر قدوم الصباح وفتح شباك التذاكر ليحصل كل منـــهم على رقم يعطيه إمكانية الحصول على بطاقة حسب دوره عندما يبدأ بيع التذاكر.

لقد ذهلت. ولكي أقدر مأثرة هؤلاء الناس حق قدرها سألت نفسي: ترى ما هو الحدث. أو الاغراء، أو الظاهرة الخارقة للعادة، أو من هو ذلك العبقري الفذ القادر على أن يجعلني أتحمل الصقيع ليس ليلة واحدة فحسب، بل عدة ليال متتالية في سبيله؟ لا بل إن هذه التضحية تقدم في سبيل الحصول على ورقة لا تعطى صاحبها الحق سوى في الاقتراب من شباك التذاكر دون أن تضمن له إمكانية الحصول على تذكرة.

ولم أنجح في تصور ذلك الحدث القادر على أن يدفعني إلى المخاطرة بصحتي وربما بحياتي.

ما أكبر الأهمية التى يحتلها المسرح فى نفوس الناس! وما أحوجنا إلى ادراك هذه الحقيقة إدراكا عميقا! وإنه لما يشرّف المرء ويسعده أن يحمل البهجة السامية إلى آلاف المتفرجين الذين هم على استعداد لأن يخاطروا بحياتهم فى سبيله! لقد أردت أن أضع أمامى هذا الهدف السامى الذى أطلقت عليه اسم المهمة ما فوق العليا، وعلى تنفيذه اسم خط الفعل المتصل الأعلى.

وبعد فاصل صمت وجيز استطرد أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ ولكن مما يدعو للأسف أن يوقف الفنان انتباهه وهو فى طريقه نحو الهدف الكبير النهائى سواء كان هذا الهدف مهمة المسرحية أو الدور العليا أو مهمة حياة الفنان كلها، على مهمة ضحلة خاصة أكثر مما يجب.

ـ وماذا يحدث عندئذ؟

ـ إليكم ماذا يحدث: أنتم تذكرون كيف يدوّر الأطفال، وهم يلعبون، ثقلا، أو حجرا مربوطا بحبل طويل فوق رؤوسهم. فبحكم عملية الدوران يلتف الحبل على العصا التى ربط بها ويستمد الحركة منها. ويرسم الحبل مع الثقل، فى أثناء دورانه، دائرة ويلف فى الوقت نفسه على العصا التى يمسكها الصبى بصورة تدريجية إلى أن يصل الثقل، فى نهاية المطاف، إلى العصا ويصطدم بها.

ولتتصوروا الآن أن أحدهم، بينما اللعب على أشده، قد وضع عصاه فى طريق دوران الحبل مع الثقل. عندئذ سيلف الحبل على هذه العصا حال اصطدامه بها، وسيقع الثقل فى النتيجة ليس عند صاحبه الحقيقى، بل عند الشخص الآخر الذى اختطف الحبل بعصاه. وهكذا يفقد الطفل إمكانية التحكم بلعبته.

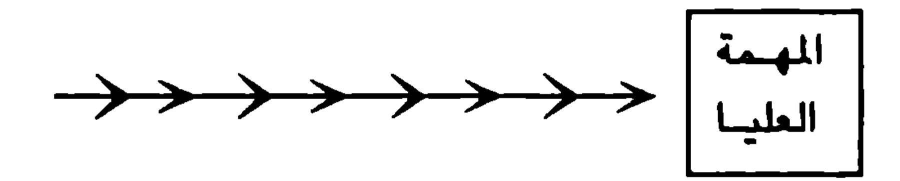
ويحدث شيء من هذا القبيل فى عملنا، إذ كثيرا ما يصطدم الفنان، وهو يسعى نحو مهمته العليا النهائية، بمهمة تمثيلية جانبية قليلة الأهمية، ويعطيها طاقته كلها. فهل ثمة حاجة الى القول بأن استبدال هدف صغير بهدف كبير هو ظاهرة خطيرة، ومن شأنها أن تشوه عمل الفنان كله.

.. .. عام (..) ١٩

اقترب أركادى نيكولايفتش من السبورة الكبيرة السوداء، ثم تناول قطعة من الطباشير وقال:

ـ سأحاول الاستعانة بالرسم، لأبين لكم، على نحو أوضح، أهمية المهمة العليا وخط الفعل المتصل. فمن الطبيعى أن تتوجه جميع المهمات بلا استثناء، وخطوط حياة الدور القصيرة كلها فى اتجاه واحد عام ومحدد للجميع، أى نحو المهمة العليا، كما يلى:

ورسم أركادى نيكولايفتش على السبورة الشكل التالى:



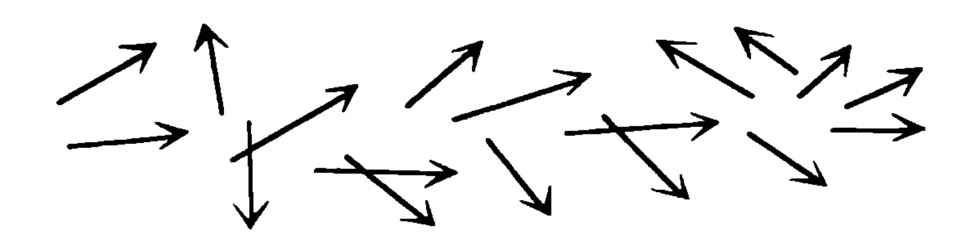
ـ هذا صف طويل من خطوط حياة الدور الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الموجهة فى اتجاه واحد، أى الى المهمة العليا. وتتناوب خطوط حياة الدورالقصيرة ومهماتها بعضها مع بعض بصورة منطقية مترابطة وتتشبث إحداها بالأخرى. ويتكون بفضل ذلك خط شامل متصل واحد يمتد عبر المسرحية كلها.

ولتتصوروا الآن، للحظة أن الفنان لم يحدد لنفسه مهمة عليا، وأن كل خط صغير من خطوط حياة الدور الذى يصوره كانت تؤدى إلى اتجاهات مختلفة.

وأسرع أركادى نيكولايفتش يعبر عن فكرته ثانية بوساطة رسم تخطيطى يصور هذه المرة خط فعل متقطع:

ـ وهذا عدد من المهمات الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، وأجزاء غير كبيرة من حياة الدور موجهة فى اتجاهات مختلفة. فهل يمكننا أن نكون منها خطا مستقيما شاملا؟

وقلنا جميعا باستحالة ذلك.



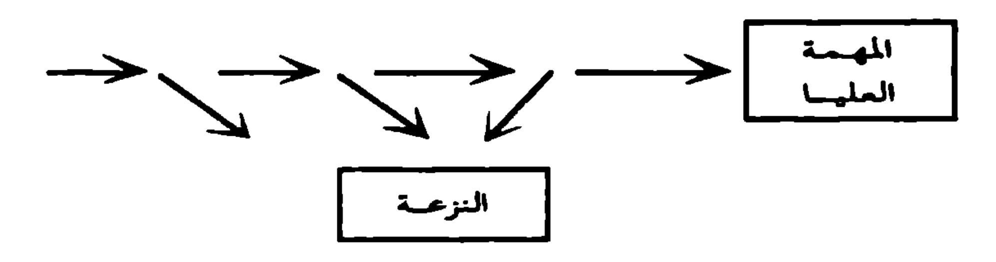
ـ وإذن فلا وجود هنا لخط فعل متصل، والمسرحية ذاتها متناثرة إلى أجزاء متفرقة فى مختلف الاتجاهات. ويتواجد كل جزء منها بصورة مستقلة خارج إطار الكل. إن المسرحية ليست بحاجة إلى هذه الأجزاء المتفرقة مهما بلغت من الجمال فى ذاتها.

واستطرد أركادى نيكولايفتش فى شرحه قائلا:

ـ وأتناول هنا حالة ثالثة. فلقد قلت آنفا أن كلا من المهمة العليا وخط الفعل المتصل ينبثق من طبيعة المؤلف ذاته بصورة عضوية إذا كان هذا المؤلف جيدا. وإنه لا يمكن الإخلال بذلك دونما عقاب، ودون القضاء على المؤلف نفسه.

ولنفرض أنهم يريدون أن يدخلوا إلى المسرحية هدفا غريبا أو نزعة لا علاقة للمسرحية بها.

فى هذه الحالة، ستبقى كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل المرتبطين عضويا بالمسرحية بصورةجزئية. بيد أنهما سيضطران فى كل لحظة إلى الانحراف فى اتجاه النزعة التى تم إدخالها: ويمكن التعبير عن ذلك بالرسم الآتى:



إن مسرحية لها هذا العمود الفقرى المحطم لا يمكن أن تعيش.

وهنا يحتج غوفوركوف بكل ما أوتى من حيوية داخلية مسرحية:

ـ أرجو المعذرة من فضلك، فأنت تسلب المخرج والممثل حقهما فى المبادرة الفردية والإبداع الفردى، وتنكر عليهما «أنا» هما الخاصة، وإمكانية تجديدهما الفن القديم، وتقريبه من الحياة المعاصرة.

ويشرع أركادى نيكولايفتش فى توضيح الأمر بهدوء فيقول:

ـ أنت وكثيرون ممن يشاطرونك هذا الرأى غالبا ما تفهمون كلمات ثلاث فهما خاطئا وتخلطون بينها وهى: الخلود، والمعاصرة، والآنية العادية.

إن ما هو معاصر قد يصبح خالدا إذا كان ينطوى على أسئلة كبيرة، وأفكار عميقة. وأنا لا أعترض على هذه المعاصرة إذا كانت ضرورية لمؤلف الشاعر.

وعلى النقيض من ذلك تماما لما هو آنى ضيق أن يغدو خالدا. فهو يعيش اليوم فقط، ويمكن أن ينسى فى الغد. وهذا هو السبب فى أن مؤلف الفن الخالد لا يمكن أن يقترن عضويا بما هو آنى عادى مهما كانت الحيل التى يبتكرها المخرجون والممثلون أو التى تبتكرها أنت بوجه خاص.

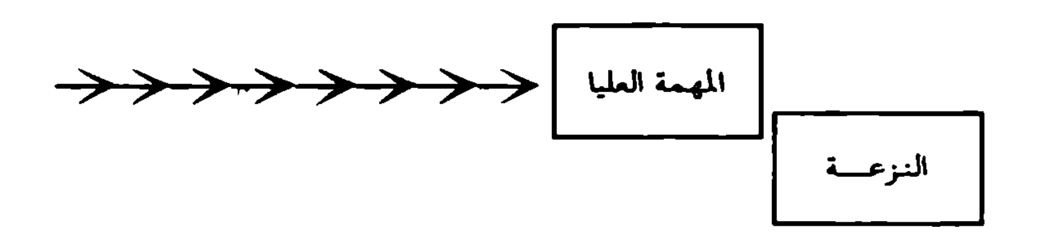
عندما نقحم على مؤلف كلاسيكى قديم متماسك هدفا غريبا عن المسرحية له صفة الآنية، فإن هذا الهدف يغدو بمثابة لحم قاس فوق جسم بديع غالبا ما يحدث تشويها لا نعود معه نتعرف على الجسم. إن مهمة المؤلف العليا المشوهة عاجزة عن استهوائنا واجتذابنا ومن شأنها أن تحدث فينا التصدعات وحسب.

إن القسر وسيلة رديئة فى الفن. ولذلك فإن «تجديد» المهمة العليا بمساعدة نزعات آنية لا يمكن أن يؤدى الآن إلى موت المسرحية والدور معا.

ومع ذلك فقد يحدث أن تتآلف النزعة مع المهمة العليا تآلفا حقيقيا. ونحن نعلم أنه يمكن أن نطعم شجرة برتقال بغصن من الليمون. وعندئذ تنتج فاكهة جديدة يطلق عليها فى أمريكا اسم «الليمون الهندى».

ويمكننا أن نقوم بمثل هذا التطعيم فى المسرحية أيضا. ففى بعض الأحيان تطعم، مسرحية كلاسيكية قديمة بفكرة معاصرة تبعث الشباب فى هذه المسرحية. وفى هذه الحالة تكف النزعة عن التواجد بصفة مستقلة، وتتحول الى مهمة عليا.

ونعبر عن ذلك تخطيطا بالرسم الآتى، حيث يتجه خط الفعل المتصل نحو المهمة العليا والنزعة معا.



وتجرى العملية الإبداعية، فى هذه الحالة، بشكل طبيعى، ولا يحدث أى تشويه فى طبيعة المؤلف العضوية.

والنتيجة التى يجب استخلاصها من كل ما قلناه هى:

عليكم أن تحافظوا، أولا وقبل كل شيء، على المهمة العليا وخط الفعل المتصل، وأن تكونوا على حذر من النزعة المقحمة، وغيرها من الاتجاهات والأهداف الغريبة عن المسرحية.

ولسوف أكون سعيدا، وسأعتبر نفسى بأننى قمت بواجبى الأهم، وهو شرح إحدى المراحل الرئيسية فى «المنهج»، إذا كنت قد أفلحت اليوم فى إقناعكم بما للمهمة العليا وخط الفعل المتصل من دور رائد واستثنائى فى العملية الإبداعية.

وبعد فترة طويلة بعض الشيء: استطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ كل فعل يقابله فعل مضاد، زد على ذلك، فإن هذا الأخير يستدعى الاول ويقويه. ولذلك نجد فى كل مسرحية، جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل، خطا يمر فى الاتجاه المعاكس، إه خط الفعل المضاد، المقابل والمعادى.

وعلينا أن نرحب بهذه الظاهرة الجيدة لأن الفعل المضاد من شأنه أن يستدعى عددا من الأفعال الجديدة بصورة طبيعية. ونحن نحتاج إلى هذا الصدام الدائم لأنه يولد صراعا وخصاما وجدلا وعددا كبيرا من المهمات المترتبة على ذلك والتى تتطلب حلا، ولأنه يستدعى النشاط والفاعلية التى هى أساس فننا.

لوكانت المسرحية لا تحتوى أى خط فعل متصل مضاد، وكان كل شيء فيها ينتظم من تلقاء نفسه، لما بقى أمامنا نحن الفنانين وأمام الشخصيات التى نصورها ما يمكن أن نفعله على المنصة، ولأمست المسرحية ذاتها غير فاعلة. وبالتالى غير مناسبة للمسرح.

وفى واقع الامر، لو أن (ياغو) لم يدّبر مكائده الخبيثة لما غار (عطيل) على (ديدمونة) ولما قتلها. ولكن بما أن المغربى متجه بكيانه كله نحو معشوقته، و (ياغو) يقف بينهما هو وخط فعله المتصل المضاد، فإننا نجد أنفسنا ازاء تراجيديا فعالة من خمسة فصول تنتهى نهاية مأساوية.

وهل ثمة ضرورة للقول إن خط الفعل المتصل المضاد يتكون أيضا من اجزاء منفصلة ومن خطوط حياة الفنان ـ الدور الصغيرة. وسأحاول أن أبين لكم ما قلته بالتطبيق على مسرحية «براند»:

لنفرض أننا متفقون على أن شعار (براند): «كل شيء أولا شيء» هو مهمته العليا، وليس مهما في مثالنا الراهن أن يكون هذا صحيحا أو غير صحيح أن هذا المبدأ الأساسي الذي يحمله القس المتعصب ليبعث على الخوف، فهو لا يسمح بأي من الحلول الوسط أو التنازلات، ولا بأي انحراف عن المبدأ في أثناء تنفيذ هدف الحياة الفكري.

حاولوا الآن أن تربطوا وحدات معينة من مقتطف «الاقمطة» ولنقل مثلا تلك الوحدات التي قمنا بتحليلها فيما مضى، بالمهمة العليا في المسرحية ككل.

ورحت اسدد من نقطة أقمطة الطفل الى نقطة المهمة العليا: «كل شيء أولا شيء». وبالطبع كان من الممكن أن أضع، بمساعدة الخيال وابتداعاته، أحدهما مع الآخر في علاقة متبادلة، بيد أن هذا كان سيتم بصعوبة وقسر من شأنهما أن يحدثا تشويها في المسرحية.

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير اذا ما ظهر بدلا من التعاطف فعل مضاد من جانب الام. ولذلك فإن (آغنس) تتجه في هذه الوحدة حسب خط الفعل المتصل المضاد، وليس وفق خط الفعل المتصل، وهي لا تسعى إلى المهمة العليا، بل إلى ضدها. وعندما حاولت القيام بعمل مشابه بالنسبة إلى دور (براند) نفسه، نجحت على الفور في ايجاد الصلة بين مهمة هذا الدور وهي «اقناع الزوجة بتسليم الاقمطة في سبيل التضحية من أجل الواجب» ومن المهمة العليا في المسرحية «كل شيء أو لا شيء». فمن الطبيعي أن يطالب هذا الرجل المتعصب بكل شيء في سبيل مثله الأعلى في الحياة. أما فعل (آغنس) المضاد فقد كان يستدعي فعل (براند) المتعاظم نفسه. ومن هنا ينشأ صراع البدايتين المختلفتين.

وهكذا، يصارع واجب (براند) حب الأم، وتصارع الفكرة الشعور، ويصارع القس المتعصب الأم المكابدة، وتصارع البداية الذكرية البداية الأنثوية.

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل في هذا المشهد في يد (براند)، كما نجد أن (آغنس) تقود خط الفعل المتصل المضاد.

ثم ذكرنا نيكولايفتش في الختام بكل ما تحدث عنه طوال المرحلة الدراسية هذا العام، وذلك بكلمات موجزة وبصورة مبسطة.

ولقد ساعدتني هذه المراجعة المقتضبة في تنظيم كل ما استوعبته خلال السنة الدراسية الأولى ووضعه في مكانه.

وقال أركادى نيكولايفتش:

ـ والآن أرجوكم أن تعيرونى انتباهكم كله، فلدى شيء ما فى غاية الأهمية أريد أن أقوله لكم، إن كل ما أنجزناه من مراحل فى منهاجنا منذ بداية حصصنا المدرسية، وما قمنا به من أبحاث أجريناها على العناصر المختلفة كان موجها فى سبيل خلق حالة الإحساس المسرحية الداخلية.

هذا ما عملنا فى سبيله طوال الشتاء، وما يتطلب منا الآن وفى المستقبل انتباها استثنائيا.

بيد أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية لا تعتبر فى هذه المرحلة من تطورها جاهزة بعد البحث عن المهمة العليا وخط الفعل المتصل بصورة عميقة ومرهفة إذ أن حالة الإحساس المكنونة تتطلب إضافة مهمة. وتنطوى هذه الإضافة على سر المنهج الرئيسى الذى يبرز أهم الأسس فى اتجاهنا الفنى وهو: «اللاوعى عبر الوعى». وسنشرع فى دراسة هذه الإضافة، وبالأحرى هذا الأساس، ابتداء من الحصة المقبلة.

***

«وإذن، فقد انتهت السنة الأولى من «المنهج» ومازلت أشعر، كما كان يشعر (غوغول) بأن روحى مازال يكتنفها «قدر كبير من الغموض والغرابة». فأنا كنت قد عولت على أن يفضى بى عملنا، الذى امتد خلال سنة دراسية كاملة تقريبا، إلى «الإلهام» ولكن «المنهج» ـ لسوء الحظ ـ لم يحقق ما كنت انتظره منه فى هذا الصدد».

كانت هذه الأفكار تعج فى رأسى وأنا واقف فى ردهة المسرح أرتدى معطفى بشكل آلى. وألف لفاعى حول عنقى بكسل. وفجأة لكزنى أحدهم فى جانبى فصرخت، واستدرت لأجد أمامى أركادى نيكولايفتش وهو يضحك.

فهو، بعد أن رأى حالتى، كان يرغب فى معرفة سبب مزاجى المنقبض. فحاولت أن أراوغه، ولكنه واجهنى باستفسارات مباشرة ومحددة. ولقد سألنى مستفسرا عن سوء الفهم الذى يربكنى فى «المنهج» فقال:

ـ ما الذى تشعر به وأنت تقف على الخشبة؟

ـ هنا تكمن المشكلة، فأنا لا أشعر بشيء خاص. وكل ما أحس به هو أننى مرتاح على المنصة، وأعرف ماذا على أن أفعل، وأن وجودى ثمة هو لهدف معين. وبأننى لست فارغا وأؤمن بأفعالى كما أؤمن بحقى فى أن أكون على الخشبة.

ـ وماذا تبغى أكثر من ذلك؟! وهل من الخطأ ألا تكذب على المنصة، وأن تؤمن بأفعالك وتشعر بأنك سيد الخشبة؟

ثم أردف تورتسوف مؤكدا: هذا كثير جدا!

وهنا كاشفته بصدد الإلهام.

فهتف يقول:

ـ هذا هو الأمر إذن! ولكن لا ينبغى لك أن تقصدى فى هذا الصدد. «فالمنهج» لا يصنع الإلهام، بل يكتفى بتمهيد الظروف المناسبة له. أما إذا كان هذا الإلهام سيهبط عندئذ أم لا، فاسأل عن ذلك (أبولون) أو اسأل طبيعتك أو المصادفة فأنا لست ساحرا، وكل ما فى استطاعتى أن أعرضه عليك هو عناصر جذب ووسائل جديدة لاستثارة الشعور والمعاناة.

وإنى لأنصحك ألا تطارد شبح الالهام. وأن تدع امره لتلك الساحرة التى تصنع المعجزات، وأعنى الطبيعة، أما أنت، فكرس نفسك لما يتدخل فى نطاق الوعى الإنسانى.

لقد كتب (ميخائيل شيبكين) إلى تلميذه (سرعى شومسكى) يقول: «قد يتسم أداؤك بالضعف أحيانا، وقد يكون مقبولا إلى حد ما فى أحيان أخرى (فهذا يرتبط بالاستعداد الروحى فى أغلب الأحيان) بيد أن المهم هو أن يكون أداؤك صادقا».

وهذا بالتحديد ما يجب أن تنصب عليه جهودك واهتماماتك الفنية. فأنت إذا وضعت دورك على الطريق الصحيح فستجده يمضى قدما إلى أمام ويزداد عمقا واتساعا، وسيفضى فى نهاية المطاف إلى الإلهام.

وإلى أن يتحقق ذلك، ما عليك الا أن تعلم أن الكذب، والتكلف فى الأداء، والقوالب الجامدة لا تولد إلهاما. ولذلك، حاول أن تكون صادقا فى أدائك، وأن تتعلم كيف تمهد تربة ملائمة «لهبوط الإلهام»، وأن تؤمن بأن هذه هى الطريق المفضية إلى زيادة إمكانية الوفاق معه.

ثم قال تورتسوف وهو ينطلق خارجا:

ـ على فكرة، سنتكلم عن الإلهام ونقوم بتحليله فى حصصنا المقبلة أيضا.

وفكرت وأنا أغادر المسرح:

«تحليل الإلهام» ؟! وهل يمكننا مناقشة الإلهام والتفلسف بصدده؟ ترى هل ناقشت أنا عندما اطلقت عبارتى «دما، ياغو، دما!» فى أثناء عرض القبول؟

ثم هل يعقل أن نجمع الإلهام ونكونه من فتات ونتف صغيرة وومضات متفرقة مثلما نجمع الأفعال الفيزيولوجية واللحظات القصيرة التى نؤمن فيها بصدق هذه الأفعال؟!

١٦ـ اللاوعى فى حالة الإحساس المسرحية

... .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة آمرة فور دخوله الصف:

ـ نازفانوف وفيونتسوف! اصعدا المنصة، وأدّيا لنا المشهد الابتدائى من أتود «احتراق النقود».

أنتما تعلمان أنه يجب بدء العمل الإبداعى بتحرير العضلات. لذلك اجعلا جلستكما مريحة أولا واستريحا فيها وكأنكما فى بيتكما.

وصعدنا الخشبة وقمنا بما طلب منا. بيد أن أركادى نيكولايفتش كان يصرخ فى صالة المتفرجين قائلا:

ـ خففا من التوتر! لتكن جلستكما مريحة أكثر، احذفا خمسا وتسعين بالمائة من التوتر.

ربما تعتقدان أننى أبالغ فى تقدير حجم زيادة التوتر؟ لا، فالجهد الذى يبذله الممثل وهو أمام جمهور غفير من المتفرجين يبلغ قدرا كبيرا من الزيادة، ولسوء الحظ أن هذا الجهد أو القسر ينشآن بصورة غير ملحوظة ودونما حاجة إلى ذلك أو ضرورة يتطلبها عقل الفنان نفسه أو إرادته. ولذلك تخلصا من التوتر الزائد عن الحاجة بجرأة وبقدر ما تستطيعان.

يجب أن تشعرا أنكما فى بيتكما على الخشبة أكثر من شعوركما بذلك وأنتما فى منزلكما بالفعل. يجب أن تشعرا على المنصة بالبهجة والسرور أكثر مما تشعرون بهما فى الواقع فنحن، فى المسرح، لا نعيش عزلة بسيطة، بل (علانية). وهذه تعطينا ذروة المتعة.

ولكن يبدو أني بالغت، وأوصلت نفسى إلى درجة الإنهاك، ووقعت قسرا فيما يشبه السكون، وتجمدت فى مكانى، ولقد اضطررت إلى النضال ضد هذا النوع من التوتر. فبذلت من وضعية جسمى، وقمت بحركة ما، واستعنت بالفعل فى القضاء على حالة السكون. بيد أننى وقعت، فى نهاية المطاف، فى مبالغة أخرى مناقضة وهى كثرة الحركة. وللتخلص من هذه الحالة القلقة لجأت إلى تغيير إيقاعى العصبى السريع وأدخلت أبطأ الإيقاعات التى وصلت إلى حد الخمول تقريبا.

وأقر أركادى نيكولايفتش وسائلى هذه، لا بل حبذها أيضا بقوله:

ـ من المفيد للفنان عندما يبذل جهدا زائدا، أن يدخل على أدائه بعضا من عدم الاكتراث، ومن السطحية فى ارتباطه بالعمل. فتلك وسيلة ناجحة ضد التوتر المفرط والتكلف فى الاداء.

ولكن لم يمنحنى هذا ـ لسوء الحظ ـ ذلك الهدوء أو العفوية اللذين أحس بهما عادة فى الحياة الواقعية عندما أكون جالسا على أريكتى فى البيت.

ولقد تبين أننى قد نسيت لحظات العملية الثلاث (توتر ـ تحرير ـ تبرير). فاصطررت إلى اصلاح الخطأ بسرعة. وعندما تم لى ذلك، شعرت وكأن شيئا ما زائداً فى داخلى قد تحرر واختفى فى مكان ما.

وأحسست بشكل جسمى ووزنه، وبالقوة التى كانت تجذبه نحو الأرض. فغصت فى المقعد الوثير الذى كنت أجلس عليه فيما يشبه الاضطجاع، وشعرت فى الوقت نفسه بأن قسطا كبيرا من التوتر العضلى الداخلى قد غار بعيدا. بيد أن هذا أيضا لم يمنحنى الحرية المنشودة التى أعرفها فى الحياة الواقعية فما هو السبب؟

وعندما تعمقت فى حالتى، أدركت أن السبب فى ذلك هو توتر الانتباه الشديد على حساب إرخاء العضلات. فلقد كان هذا الانتباه يراقب الجسم، ويقف بذلك عائقا دون الاستراحة الهادئة.

وكاشفت أركادى نيكولايفتش بملاحظاتى هذه فقال لى:

ـ أنت على حق. فثمة كثرة من التوترات الزائدة فى مجال العناصر الداخلية أيضا. بيد أن تعاملنا مع التوترات الداخلية يجب أن يختلف عن تعاملنا مع العضلات الغليظة، لأن

العناصر الروحية هي بالقياس إلى العضلات خيوط عنكبوتية. ومن السهل عليك أن تقطع هذه الخيوط إذا كانت متفرقة، أما إذا شبكناها وجعلنا منها ضفائر أو حبالا متينة، فعندئذ، لن تتمكن من قطعها ولو استخدمت فأسا، ولكن عليك أن تحرص عليها في بداية نشوئها.

وسأل الطلاب:

ـ وكيف نتعامل مع «خيوط العنكبوت» هذه؟

ـ في أثناء نضالنا ضد التوترات الداخلية يجب أن نأخذ في اعتبارنا اللحظات الثلاث أيضا، أي التوتر والتحرير والتبرير.

إنك، في اللحظتين الأوليين، تبحث عن التوتر الداخلي، فتدرك أسباب نشوئه وتحاول القضاء عليه. وفي اللحظة الثالثة تبرر حالتك الداخلية الجديدة بظروف مقترحة مناسبة.

ويجب أن تستفيد في الحالة الراهنة من أن عنصرا مهما من عناصرك (الانتباه) لم يتشتت في أرجاء الخشبة والصالة، بل تركز في داخلك على الأحاسيس العضلية. قدم لهذا الانتباه المشدود موضوعا شيقا وضروريا للأتود. ثم وجهه نحو هدف جذاب أو فعل قادر على أن يبعث الحياة في عملك ويجتذبك.

ورحت أتذكر مهمات الأتود، وظروفه المقترحة وطفت في الشقة كلها في خيالي. وفي أثناء هذه الجولة المتخيلة حدث ظرف مفاجيء: فقد وقعت على غرفة لم أكن أعرفها قبل الآن، ورأيت فيها شيخا طاعنا في السن وامرأة عجوزاً هما، علي ما يبدو، والدا زوجتي اللذان يقطنان في شقتنا أيضا. ولقد تأثرت بهذا الاكتشاف المفاجئ وأقلقني في الوقت نفسه. لأن واجباتي تتعقد في حال ازدياد عدد أفراد الأسرة. وهذا يتطلب مني العمل كثيرا لأتمكن من اطعام هذه الأفواه الخمسة، هذا إذا لم آخذ نفسي أنا في الحسبان! في هذه الحالة، يكتسب عملي، وتفقد الغد، والاجتماع العام، والعمل الذي ينتظرني الآن في تصنيف الوثائق والتحقق من صندوق الحسابات هذا كله، يكتسب أهمية كبيرة خارقة للعادة على المنصة. ولقد جلست على أحد المقاعد، ورحت ألف حول أصبعي بعصبية خيط قنب وقع في يدي.

ـ أحسنت!

شجعنى أركادى نيكولايفتش من الصالة ثم أردف يقول:

هذا تحرير حقيقى للعضلات. اننى أؤمن الآن بصدق ما تفعله، وما تفكر به رغم أنى لا أعرف ما الذى يشغل فكرك على وجه التحديد.

وعندما اختبرت جسمى ظهر أن عضلاتى قد تحررت من التوتر تحررا كاملا دون أن أبذل مزيدا من الجهد أو القسر. ويبدو لى أن اللحظة الثالثة التى كنت قد نسيتها، وأعنى لحظة تبرير الجلوس، قد نشأت بصورة تلقائية. وهمس لى أركادى نيكولا يفتش يقول:

ـ المهم أن تتجنب العجلة. تأمل جيدا كل شيء ببصرك الداخلى. وإذا احتاج الأمر فادخل كلمة «لو» جديدة.

وبرقت فى ذهنى فكرة.

«ولكن كيف سيتبين لى أن ثمة خطأ كبيرا فى حساب الصندوق؟ لابد من التحقق، إذن، من السجلات والوثائق. ما هذه المصيبة! وهل فى استطاعتك أن تنجز هذه المهمة وحدك.. فى هذا الوقت من الليل؟»

وألقيت نظرة إلى ساعتى بصورة آلية. وكانت تشير إلى الرابعة. الرابعة ماذا؟

نهارا أم ليلا؟ وافترضت أنها الساعة الرابعة ليلا، وبدأ يساورنى القلق بسبب هذا الوقت المتأخر، واندفعت غريزياً إلى المنضدة وبدأت أعمل بجنون.

ـ أحسنت!

تناهى إلى سمعى استحسان أركادى نيكولا يفتش ولكنى أصبحت لا أعير التشجيع التفاتا، فأنا لم أعد بحاجة إليه، وبدأت أعيش وأتواجد على المنصة شاعرا بحقى الكامل فى أن أفعل كل ما يخطر على بالى.

ولم يعد يكفينى هذا، وانتابتنى رغبة فى أن أجعل وضعى أكثر تعقيدا، وأن أزيد من حدة معاناتى، ولقد اضطرنى ذلك إلى إدخال ظرف جديد هو، بالتحديد، نقص كبير فى النقود.

وسألت نفسى مضطربا: «ما العمل؟» ثم قررت: «سأذهب إلى الدائرة! واندفعت إلى الدهليز ولكنى تذكرت فى الحال: «ولكن الدائرة مغلقة» وعدت إلى غرفة الضيوف،

وأخذت أروح وأجيء لأنشط ذهني. ثم أشعلت لفافة وجلست أدخن في زاوية مظلمة من زوايا الغرفة لكي يتسنى لي التفكير بصورة أفضل.

وتخيلت أناسا قساة أخذوا يتحققون من السجلات والوثائق وحساب الصندوق ثم راحوا يوجهون بعض الأسئلة بينما كنت أتعثر أنا في أجوبتي، وقد منعني عنادي اليائس من الاعتراف بخطئي.

بعد ذلك راحوا يكتبون قرارا، ثم تهامسوا فيما بينهم في بعض الزوايا، بينما وقفت أنا وحيدا ومنتهكا. بعد ذلك استجوبوني، ثم حاكموني وسرحوني من الوظيفة وحجزوا على ممتلكاتي وطردت من الشقة وهمس تورتسوف يقول للطلاب:

ـ انظروا نازفانوف ـ إنه لا يفعل شيئا، ومع ذلك نشعر أن اعماقه تجيش وتمور!

ولقد شعرت في هذه اللحظة بدوار في رأسي، لقد فقدت ذاتي في الدور، ولم أعد أدرك أين أنا وأين الشخصية التي أصورها. وكففت عن لف خيط القنب حول أصبعي، وتجمدت في مكاني دون أن أعرف ماذا على أن أفعل.

ولا أتذكر ماذا جرى فيما بعد. وكل ما أذكره هو أن القيام بأي ارتجال أصبح أمرا سهلا بالنسبة إليّ ويبعث على السرور. فقررت، مرة، الذهاب إلى النيابة العامة وهرعت إلى الدهليز، ورحت أبحث، مرة أخرى في جميع الخزائن عن وثائق تبرىء ساحتي. ولقد أتيت بأفعال كثيرة لم أذكرها، ولكنى عرفت من المشاهدين فيما بعد بأني قمت بها. لقد حدث في داخلي تحول عجيب كما يحدث في حكاية. فيما مضى كنت أعيش حياة الأتود متلمسا طريقي دون أن أدرك تماما ما الذى يحدث في الأتود، أو في داخلي أنا بالذات. أما الآن فقد شعرت وكأنما «تفتحت لروحي عيون» فأخذت أدرك كل شيء إدراكا كاملا. واكتسبت كل صغيرة على الخشبة، وفي دوري، أهمية مختلفة بالنسبة إلي. وأخذت أدرك المشاعر والتصورات والأحكام والرؤى، بأداء مسرحية جديدة.

وقال تورتسوف عندما شرحت له ما شعرت به:

ـ هذا ما نعنيه عندما نقول أنك تجد نفسك في دورك، وتجد دورك في نفسك من قبل كنت أرى وأسمع على نحو آخر. حينها كانت «المشاعر المحتملة»، أما الآن فقد ظهرت «الانفعالات الحقيقية». من قبل كانت بساطة التخيل الفقير، أما الآن فقد ظهرت بساطة

التخيل الخصب. ولقد كانت حريتى على الخشبة مقيدة بحدود دقيقة وضعت معالمها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حريتي طليقة جريئة».

إننى أشعر أن الإداعى فى أتود «الأحتراق» سيتم، من الآن فصاعدا، فى كل مرة، ولدى كل إعادة له بصورة مختلفة عن الأخرى.

ـ هذا ما يجدر أن نحيا فى سبيله وأن نكون ممثلين فى سبيله. أليس كذلك؟ أليس هذا هو الإلهام؟

ـ لا أدرى. اسألوا عن هذا عالم النفس، فالعلم ليس من اختصاصى. إننى رجل ممارسة، وكل ما أستطيعه هو أن أشرح لكم كيف أحس العمل الإبداعى فى نفسى أنا خلال هذه اللحظات.

وسأل الطلاب:

ـ وكيف تحس به؟

ـ سأحدثكم عن هذا بكل سرور؟ ولكن ليس اليوم لأنه يجب إنهاء الحصة. ستكون هناك دروس أخرى.

.. .. عام (..) ١٩

لم ينس أركادى نيكولايفتش ما وعدنا به، وبدأ درسه بالكلمات التالية:

ـ منذ زمن قديم، وفى أمسية أقيمت عند أحد معارفى أجريت لى «عملية جراحية» من قبيل التفكه.

فقد أحضروا منضدتين كبيرتين يفترض أن الأولى مليئة بأدوات جراحية، والثانية فارغة، ويفترض أنها منضدة «العمليات». ثم فرشوا الأرض بالملاءات، وجاءوا بالضماد والطسوت والأوعية. وارتدى «الأطباء» ملابسهم، ولبست أنا القميص، ثم وضعونى على منضدة «العمليات» وعصبوا لى عينى. ولقد حيرنى أكثر من أى شىء آخر أن «الأطباء» كانوا يتصرفون معى بلطف زائد، مثلما يتصرفون إزاء مريض حالته خطرة، وإنهم اتخذوا موقفا جديا، عمليا من المزاح ومن كل ما كان يجرى حولى.

لقد حيّرنى هذا إلى درجة لم أعد أعرف فيها ماذا أفعل: هل أضحك أم أبكى، لا بل إنه خطرت فى رأسى فكرة غبية: «وماذا يحدث لو أنهم شرعوا يعملون مباضعهم فى

جسدى بالفعل؟». لقد أثار قلقى عدم معرفتى بما يجرى حولى، وانتظارى لما سيفعلون. فأرهفت سمعى ولم أترك صوتا واحدا يفوتنى سماعه. ولقد كانت الأصوات كثيرة: فكانوا يتهامسون فيما بينهم فى كل مكان، ويصبون الماء، ويحدثون ضجيجا بالأدوات والأوعية، وبين حين وآخر كان يهدر طست كبير وكأنه جرس يقرع فى موكب جنائزى.

وهمس أحدهم بطريقة أسمع بها كلامه: «فلنبدأ».

وأطبقت يد قوية على جلدى بقوة، وشعرت بألم دفين تلته ثلاث وخزات.. ولم أتمالك نفسى فانتفضت. بعد ذلك خدشوا ظاهر كفى بأداة حادة وقاسية وضمدوا يدى، ثم زادت حركتهم، وبدأوا يتناقلون الأدوات فيما بينهم.

وأخيرا، وبعد فاصل صمت طويل.. شرعوا يتحدثون بصوت مرتفع، وبدأوا يضحكون ويهنئون بعضهم بعضا، ثم فكوا العصابة عن عينى... لقد شاهدت على ذراعى اليسرى طفلا رضيعا، ثم صنعه من ذراعى اليمنى المربوطة، وبرسم سحنة طفل بليدة على ظاهر الكف.

وينشأ السؤال التالى: ترى هل كانت معاناتى حينذاك صدقا حقيقيا مصحوبا بإيمان حقيقى أم الأصح أن نسمى ما أحسست به «شعورا محتملا».

بالتأكيد، لم يكن ذلك صدقا حقيقيا وإيمانا حقيقيا بهذا الصدق. بل حدث ثمة تناوب بين «الإيمان بالصدق» و «عدم الإيمان به»، بين المعاناة الحقيقية وبين توهم هذه المعاناة بين «الصدق» وبين «الصدق المحتمل» ولقد فهمت فى أثناء ذلك أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لأحسست فى الواقع ما أحسست به فى بعض اللحظات المتفرقة فى أثناء المزاح تقريبا، فقد كان التوهم محتمل الوقوع إلى درجة كافية.

ولقد خالجتنى فى بعض اللحظات آنذاك معاناة كاملة شعرت خلالها كما لو كان الأمر حقيقيا. لا بل قد انتابنى شعور داخلى، لثوان معدودات طبعا، بأننى سأفقد وعيى. ورغم أن هذا التوهم كان يختفى بسرعة لحظة ظهوره تقريبا. فقد ترك آثاره فى نفسى. ويبدو لى الآن أن ما أحسست به آنذاك كان يمكن أن يحدث فى الحياة الواقعية. ثم اختتم أركادى نيكولايفتش قصته بقوله:

بهذه الطريقة أحسست للمرة الأولى بتلك الإشارة التى أفضت بى إلى الحالة التى يتوافر فيها قدر كبير من اللاوعى، والتى أعرفها الآن معرفة جيدة على الخشبة.

ـ أجل، ولكن هذا ليس خط حياة، بل مجرد نبذ متفرقة منه.

ـ وهل تعتقد أن خط الإبداع اللاوعى هو خط متصل، أو أن الفنان على خشبة المسرح يعانى مثلما يعانى فى الواقع؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الإنسان الروحى الجسمانى أن يصمد أمام العمل الذى يضعه الفن أمامه».

وأنتم تعلمون الآن أننا نحيا على الخشبة بذكرياتنا الانفعالية المستمدة من الواقع الحقيقى، حيث تصل هذه الذكريات فى بعض تفصيلاتها إلى درجة توهم الحياة الواقعية. إن نسيان الممثل نفسه نسيانا كاملا ومستمرا فى أثناء ادائه دوره، وإيمانه المطلق الراسخ بما يجرى على خشبة المسرح هو نادر جدا رغم حدوثه. وإننا نعرف أدوارا طالت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما ما تبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدق يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الإمكان.

وكما انتابتنى لحظات من الدوار فى أثناء العملية الجراحية الفكاهية، كذلك حدث لنازفانوف وهو يؤدى أتود «احتراق النقود» فى المرة الأخيرة. فلقد تشابكت حياتنا الإنسانية وذكرياتنا الانفعالية بحياة الدور الذى تقوم بأدائه، فلم نعد ندرك أين تبدأ حياتنا وأين تنتهى حياة الدور.

وقلت فى اصرار:

ـ هذا هو الإلهام بعينه!

فقال تورتسوف مصححا:

ـ نعم، ففي هذه العملية الشيء الكثير من اللاوعى.

ـ وحيثما يوجد اللاوعى يوجد الإلهام!

ـ وما الذى يجعلك تعتقد ذلك؟

دهش تورتسوف من قولي والتفت فى الحال نحو بوشين الذى كان جالسا بقربه وقال له:

ـ هيًا، أذكر لى بسرعة ودون أى تفكير، اسم شيء ما غير موجود فى هذا المكان!

ـ رحل!*

---

* الرحل أو الميس: الخشبة الطويلة التى بين الثورين.

ـ ولماذا خطر على بالك هذا الاسم تحديدا؟

ـ لا أفهم ذلك!

ـ وأنا أيضا «لا أفهم» ذلك، ولا أحد «يفهم». اللاوعى وحده يعلم ما الذى جعله يدس لك هذا التصور تحديدا.

وأنت يا فيسلوفسكى، أذكر لى بسرعة اسم شىء ما مما يتراءىء لك.

ـ أناناس!

ـ ولماذا خطر على بالك «الأناناس» !

وتبين أن فيسلوفسكى بينما كان يسير فى الشارع منذ وقت قريب وإذا به فجأة يخطر على باله الأناناس دون أى سبب يذكر. فقد تراءى له للحظة أن هذه الثمرة تنمو على شجرة النخيل، إذ ليس من العبث أن يكون ثمة شبه بينهما. وفى واقع الأمر: فإن أوراق الاناناس تذكرنا بأوراق النخيل فى اللوحات الطبيعية، وقشرة الأناناس ذات الحراشف تشبه لحاء شجرة النخيل.

وحاول أركادى نيكولايفتش التوصل إلى الأسباب التى جعلت مثل هذا التصور يعن على بال فيسيلوفسكى فسأله قائلا:

ـ ربما لأنك أطعمت الأناناس قبل ذلك؟

فقال فيسيلوفسكى:

ـ كلا!

ـ ربما لأنك فكرت به؟

ـ كلا، أيضا.

ـ وإذن، ليس أمامنا سوى أن نبحث عن حل هذه الأحجية فى اللاوعى.

ثم التفت فورتسوف إلى فيونتسوف وسأله:

بماذا تفكر؟

وقبل أن يجيب فيونتسوف على هذا السؤال، أخذ يفكر فيه بترو. ثم وبينما كان يستعد للأجابة، دلك راحته بينطاله دلكاً آلياً لم يلحظه هو نفسه. وأخيراً أخرج ورقة من جيبه، يطويها ويفتحها باجتهاد مسترسلا فى التفكير على نحو أشد.

وأغرق أركادى نيكولايفتش فى الضحك، ثم قال:

ـ هيا، حاولوا أن تكرروا بصورة واعية جميع الأفعال التى احتاج إليها فيونتسوف قبل أن يجيب على سؤالى. ما الذى يريده منها؟ اللاوعى وحده يستطيع أن يفسر لنا معنى هذا العبث.

ثم التفت أركادى نيكولايفتش نحوى وقال:

ـ أرأيت؟ لم يكن ثمة إلهام فيما يبدو من بوشين وفيسيلوفسكى من قول، أو فيما فعل فيونتسوف، ومع ذلك نجد فى كلماتهم وتصرفاتهم قدرا من اللاوعى. وهذا يعنى أنه لا يتجلى فى أثناء عملية الإبداع وحسب، بل يظهر أيضا فى أبسط لحظات الرغبة والاتصال، والتكيف والفعل وغير ذلك.

إن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة. فنحن نصادفه فى كل خطوة نخطوها فى الحياة الواقعية. وكل تصور يولد فينا، وكل رؤية داخلية إنما يتطلب هذا القدر أو ذلك من اللاوعى وينشأ منه. كما أن إيحاء خفيا من اللاوعى يكمن، بصورة كلية أو جزئية، فى كل تعبير فيزيولوجى عن الحياة الداخلية، وفى كل تكيف.

وأبدى فيونتسوف قلقه قائلا:

ـ لا يسعنا فهم ما تقول ولا بأى حال!

ـ ولكن ما أقوله بسيط للغاية: فمن الذى أوحى لبوشين بكلمة «رحل»، من الذى كون له هذا التصور؟ من الذى أملى على فيسيلوفسكى حركات يديه، وتعابير وجهه، ونبرات صوته، وباختصار، جميع التكيفات التى عبر بوساطتها عن حيرته بصدد الأناناس الذى ينمو على شجر النخيل؟ من ذا الذى يخطر على باله أن يقوم، بصورة واعية، بتلك الأفعال الفيزيولوجية غير المتوقعة التى قام بها فيونتسوف قبل الإجابة على سؤالى؟

مرة أخرى أقول إن اللاوعى هو الذى أوحى بها.

وسألت محاولا فهم ما يقول:

ـ هذا يعنى أن كل تصور أو تكيف هو ذو منشأ لا واع بقدر ما؟

وأسرع تورتسوف يؤكد قائلا:

ـ بل معظم التصورات والتكيفات. وهذا هو السبب الذى يجعلنى أوكد لكم بأن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة فى الحياة.

ومما يبعث على الأسف الشديد أننا لا نصادفه هناك حيث هو ضرورى أكثر من أى شىء آخر. وأعنى على الخشبة. هيّا، جربوا أن تبحثوا عن اللاوعى فى عرض مسرحى محكم، ثم حفظه عن ظهر قلب، وجرى أداؤه بكثرة واستهلك! لقد تم تثبيت كل شىء فى هذا العرض وفق حساب تمثيلى دقيق وبصفة دائمة، فى حين أن أداء الفنان سيكون أداء عقلانيا ومزيفا وشكليا وجافا ولا روح فيه، إذا هو ابتعد عن إبداع طبيعتنا الروحية والفيزيولوجية اللاوعى.

حاولوا إذن أن تفسحوا المجال واسعا أمام اللاوعى الابداعى!

وعليكم أن تستأصلوا كل ما يقف حائلا دون ذلك، وأن توطدوا جميع الوسائل التى تساعدكم فى تحقيق هذا الغرض. من هنا، فإن مهمة التقنية السيكولوجية أساسا هى الوصول بالممثل إلى حالة إحساس تتولد عندها فى الفنان عملية إبداعية لا واعية تقوم بها طبيعته العضوية ذاتها.

ولكن كيف نعالج بصورة واعية ما يبدو أنه لا يخضع للاوعى بحسب طبيعته، وبالأحرى ما هو «لاواع»؟ لحسن الحظ إنه لا توجد بالنسبة لنا حدود بارزة تفصل بين معاناة واعية وأخرى لا واعية.

زد على ذلك، كثيرا ما يحدد الوعى الاتجاه الذى يستأنف فيه النشاط اللاواعى عمله. ونحن نستخدم خاصيته الطبيعية هذه استخداما واسعا فى تقنيتنا السيكولوجية، حيث تعطينا إمكانية تحقيق أحد الأسس الرئيسية فى اتجاهنا الفنى الذى ينص على خلق الإبداع اللاواعى عبر تقنية الفنان السيكلولوجية الواعية.

وهكذا تطرح على بساط البحث مسألة تقنية الفنان السيكولوجية التى تثير إبداع الطبيعة العضوية الروحية اللاواعى. ولكننا سنتطرق إلى هذا الموضوع فى الحصة القادمة.

.. .. عام (..) ١٩

وإذن، سنتكلم اليوم عن الطريقة التى تستثير بها إبداع الطبيعة العضوية فى أنفسنا بوساطة التقنية السيكولوجية الواعية.

ويستطيع أن يحدثكم في هذا الموضوع نازفانوف الذي جرّب بنفسه هذه العملية في أثناء أدائه أتود «احتراق النقود» في الحصة الأخيرة

ـ لا يسعني أن أقول سوى أن الإلهام قد هبط على فجأة، وأنا نفسي لست أدري كيف قمت بأدائي.

ـ أنت لا تقّوم نتائج الحصة بصورة صحيحة، فقد حدث في أثنائها ما هو أهم بكثير مما تعتقد. إن هبوط «الالهام» الذي تبني على أساسه حساباتك ما هو إلاّ مجرد مصادفة لا يمكن الاعتماد عليها. أما في الحصة التي يجري الحديث عنها الآن، فقد حدث ما يمكن الاعتماد عليه. عندئذ لم يهبط عليك الإلهام مصادفة، بل لأنك استدعيته بنفسك، بعد أن حضرت له تربة ملائمة. هذه النتيجة هي أهم المراحل بالنسبة لفننا التمثيلي، وتقنيتنا السيكولوچية، وممارستنا العملية.

واعترض قائلا:

ـ ولكنني لم أقم بتحضير أية تربة ملائمة، بالإضافة إلى أني غير قادر على القيام بهذا العمل.

ـ هذا يعني أنني قمت بتحضيرها في داخلك بالرغم عن وعيك.

ـ كيف حدث ذلك؟ ومتى حدث؟ فقد قمت بكل شيء حسب الترتيب المألوف: حررت عضلاتي من التوتر، وراجعت الظروف المقترحة، ووضعت عددا من المهمات، ثم قمت بتنفيذها وهكذا.

ـ هذا صحيح تماما. إذ لم يكن ثمة شيء جديد في هذا المجال، ولكنك لم تلاحظ تفصيلا جديدا في غاية الأهمية. إنه يتلخص في إضافة صغيرة جدّ وهذه الإضافة على وجه التحديد هي أنني دفعتك إلى تنفيذ جميع الأفعال الإبداعية وإلى المضي بها إلى نهايتها القصوى. وهذا هو كل شيء.

وقال فيونتسوف بتمعن:

ـ بمنتهى البساطة. فما عليك الآ أن تصل بعمل جميع عناصر حالة الإحساس الداخلية ومحركات الحياة السيكولوچية وبخط الفعل المتصل نفسه إلى درجة الفعالية الإنسانية الطبيعية، لا التمثيلية الشرطية، وعندئذ ستدرك على الخشبة حياة طبيعتك العضوية الروحية الأصيلة في دورك. وستدرك في نفسك أيضا الصدق الأصيل الذي تنطوي عليه

حياة الشخصية المصورة. لا يمكنك ألاّ أن تؤمن بالصدق. وحيثما يوجد الصدق تتولد حالة التواجد من تلقاء نفسها.

ثم هل لاحظت أنه فى كل مرة يتولد فيها هذا الصدق فى داخل الفنان بصورة تلقائية وبمعزل عن إرادته، يبدأ كل من الطبيعة العضوية وعقلها الباطن عملهما؟

هذا ما تحقق لنازفانوف فى مشهد «احترق النقود» منذ مدة طويلة، وما حدث له أيضا فى الحصة ما قبل الأخيرة.

وإذن، تنشأ التربة الملائمة لولادة العملية الإبداعية التى تقوم بها طبيعتنا العضوية عندما بلغ الفنان بتقنيته السيكولوجية إلى حدها الأقصى. وتكمن الإضافة المهمة للغاية التى أضفناها إلى ما هو معروف لكم فى مجال الإبداع فى خاصيته الحد الأقصى هذه وتنفيذ وسائل التقنية السيكولوجية تنفيذا يصل إلى حد الكمال.

لكم أود أن تدركوا ما لهذه الاضافة الجديدة من أهمية!

لقد جرت العادة على اعتبار أن لحظة الإبداع يجب أن تكون فى شىء ما جد كبيرة، وجد معقدة، وجد سامية. ولكنكم تعرفون الآن من الحصص السابقة كيف تكتسب أبسط الأفعال والمشاعر والوسائل التقنية وأقلها شأنا أهمية كبيرة بمجرد الوصول بها فى لحظة الابداع على الخشبة إلى مداه الأقصى حيث يبدأ الصدق الحياتى الإنسانى والإيمان، وحالة «التواجد» وعندما يتحقق للفنان ذلك، فإن جهازه الروحى والفيزيولوجى يعمل على الخشبة، رغم ظروف الابداع العلانى غير الطبيعية، تماما كما يعمل فى الحياة وفق قوانين الطبيعة الانسانية.

فما ينشأ فى الحياة الواقعية ويتم من تلقاء نفسه، يجرى الإعداد له على الخشبة بمساعدة التقنية السيكولوجية.

وما عليكم إلاّ أن تتصوروا كيف يستطيع أصغر فعل فيزيولوجى أو روحى أن يجتذب طبيعة الفنان العضوية الروحية وعقلها الباطن إلى العمل. بمجرد أن يخلق هذا الفعل لحظات من الصدق الأصيل والإيمان، ونصل به إلى حدود التواجد! أفلا يعتبر هذا شيئا جديدا، وإضافة مهمة لما عرفتموه من قبل!

إننى أعتقد على نقيض تام مما يعتقده بعض الأساتذة أنه يجب الوصول بالطلاب المبتدئين أمثالكم إلى العقل الباطن منذ أولى الخطوات التى يقومون بها على الخشبة. يجب

تحقيق ذلك ما أمكن منذ المراحل الأولى لدى صوغ العناصر وحالة الإحساس المسرحية الداخلية، وفى أثناء العمل فى التمارين والأتودات.

عليكم أنتم المبتدئين أن تحسوا من البداية ولو لفترات معينة حالة الفنان الرائعة فى أثناء الالإبداع الطبيعى. وعليكم أن تتعرّفوا بهذه الحالة من واقع مشاعركم وليس عن طريق الاستعارات الكلامية والمصطلحات الجافة الميتة التى لا تفعل سوى أن تلقى الخوف فى نفوس المبتدئين. عليكم أن تحبوا هذه الحالة بالفعل لا بالقول، وأن تسعوا دائما للوصول إليها على الخشبة.

وعند ذلك قلت لأركادى نيكولايفتش:

ـ لقد فهمت أهمية ما قلته لنا اليوم بصدد الإضافة، ولكن هذا لا يكفى، فنحن نحتاج إلى معرفة وسائل التقنية السيكولوجية المناسبة والاضطلاع بطريقة استخدامها. ولذا أرجوك أن تعلمنا التقنية السيكولوجية المناسبة والطريقة الأكثر تحديدا فى المعالجة.

ـ أرجو المعذرة، فأنت لن تسمع منى شيئا جديدا فى هذا الصدد وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أحدد بدقة ما جرت معرفته من قبل. وإليكم النصيحة الأولى: عندما تخلقون فى أنفسكم حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة، وتشعرون أن كل شىء فى روحكم قد تأهب بمساعدة التقنية السيكولوجية للإبداع الصحيح ولم تعد طبيعتكم تحتاج إلا لدفعة واحدة لتبدأ فى العمل، عندئذ، قدموا لها هذه الدفعة على الفور.

ـ وكيف نفعل ذلك؟

ـ فى الكيمياء عندما يكون التفاعل بطيئا أو ضعيفا بين محلولين نضيف كمية صغيرة جدا من مادة ثالثة تعتبر عاملا حفّازا فى حالة التفاعل الراهن. ومن شأن هذه التعبئة الخاصة من نوعها أن توصل التفاعل الى أقصى مداه. أضيفوا أنتم أيضا هذا العامل الحفّاز على صورة ارتجال ما أو تفصيل أو فعل أو لحظة صدق أصيلة مفاجئة، ليس مهما أن تكون روحية أو فيزيولوجية، وستجدون عندئذ أن المفاجأة التى تنطوى عليها هذه اللحظة ستحفزكم وتدفع طبيعتكم ذاتها إلى خوض المعركة.

ولقد حدث هذا لدى إعادة أداء أتود «احتراق النقود» فى المرة الأخيرة. فقد شعر نازفانوف بحالة إحساس مسرحية صحيحة فى نفسه، ثم أدخل على الفور، ليزيد من مضاء حالته الإبداعية كما قال هذا فيما بعد. ظرفا مفاجئا بطريقة الارتجال وهو افتراض وقوع

خطأ فى حساب النقود. ولقد كانت هذه الفكرة المبتدعة بالنسبة اليه «عاملاً حفازاً فأوصلت هذه «التعبئة» التفاعل إلى أقصى مداه على الفور، وبالأحرى أطلق إبداع الطبيعة العضوية الروحية اللاواعى.

واستفهم الطلاب قائلين:

ـ وأين نجد هذه «العوامل الحفازة».

ـ تستطيع أن تجدها فى كل مكان: فى كل ما يخامرك من تصورات ورؤى وأحكام ومشاعر ورغبات، وفى أدق تفاصيل أفعالك الروحية والفيزيولوجية، وابتداعات خيالك، والمواضيع التى تتصل بها، والوضع المحيط بك على المنصة، وتشكيلاتك الحركية. وما أكثر المواضيع والأشياء التى يمكنك أن تجد فيها صدقا حياتيا إنسانيا صغيرا، من شأنه أن يستدعى لديك الإيمان بما تفعل، ويخلق حالة «التواجد»!

ـ وماذا يحدث عندئذ؟

ـ سينتابك دوار من بعض لحظات الاندماج المفاجئ التام بين حياة الشخصية المصورة وبين حياتك الخاصة على الخشبة. وستشعر بجزء صغير من نفسك فى دورك، وبجزء صغير من دورك فى نفسك.

ـ وبعد ذلك؟

ـ سيحدث ما سبق أن قلت لكم: سيسلمكم كل من الصدق والإيمان وحالة «التواجد» إلى سلطة الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفى استطاعتكم أن تقوموا بعمل مشابه لذلك الذى قام به نازفانوف فى الحصة ما قبل الأخيرة بعد أن تبدأوا الإبداع من أى عنصر من «عناصر حالة الإحساس المسرحية» فبدلا من البدء من تحرير العضلات، كما فعل نازفانوف، يمكنكم أن تلتمسوا العون من الخيال والظروف المقترحة، أو من الرغبة والمهمة، إذا كانت قد اتضحت، أو من الانفعال إذا ما تأجج من تلقاء نفسه، أو من التصور والحكم، كما يمكن أن تحسّوا بالصدق فى مؤلف الكاتب بصورة لا واعية، وعندئذ، سينشأ من تلقاء نفسه كل من الإيمان وحالة «التواجد». ومن المهم ألا تنسوا فى جميع هذه الحالات أن تصلوا بهذا العنصر المتولد والمنتعش من عناصر حالة الإحساس الى أقصى مدى من الانتعاش والحيوية. وأنتم تعلمون إنه يكفى القيام بإجراء هذا العمل الإبداعى لعنصر واحد حتى تنجذب فى أثره العناصر الأخرى على الفور بحكم الصلة الوثيقة القائمة بينها.

إن هذه الوسيلة المستخدمة فى استثارة ابداع طبيعتنا العضوية اللاواعى، والتى أتيت على شرحها الآن، ليست الوسيلة الوحيدة فى هذا المجال. فثمة وسيلة أخرى سنتطرق إليها فى الحصة القادمة لعدم توفر الوقت الآن.

.. .. عام (..) ١٩

توجه الينا أركادى نيكولايفتش قائلا فور دخوله الصف:

ـ ليقم شوستوف ونازفانوف بأداء بداية المشهد بين (ياغو) و (عطيل). العبارات الأولى فقط.

فأخذنا أهبتنا ثم قمنا بأداء المشهد، ليس كما اتفق، بل بانتباه مركز وحالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

وسألنا تورتسوف:

ـ ما الذى كان يشغلكما الآن؟

فأجاب باشا:

ـ أقرب مهمة، وبالأحرى أن أسترعى انتباه نازفانوف.

وقلت أنا:

ـ أما أنا فقد كنت مشغولا بالتعمق فيما يقوله باشا، وكنت أحاول رؤية ما يقوله ببصرى الداخلى.

ـ وإذن، فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعى انتباه الآخر، بينما كان الآخر يحاول أن يفهم بعمق ما يقال له، وأن يرى ذلك.

وقلنا بلهجة احتجاج:

ـ كلا! لماذا...

ـ لأنه لم يكن فى الإمكان أن يحدث شىء آخر فى حال افتقار المسرحية والدور إلى خط فعل المتصل والمهمة العليا. حيث لا يسعنا بمعزل عنهما سوى أن نسترعى الانتباه لمجرد استرعاء الانتباه، أو أن نتعمق فيما يقال لمجرد التعمق.

والآن أعيدا ما قمتما بأدائه منذ قليل، وأضيفا إليه المشهد التالى حيث يداعب (عطيل) (ياغو).

ـ وسألنا تورتسوف مرة أخرى بعد أن انتهينا من الاداء:

ـ فيم تلخصت مهمتكما العليا؟

فأجبت أنا:

ـ لقد تلخصت فى «dolce far niente»*

ـ وأين اختفت مهمتك السابقة: (محاولة فهم محدثك) ؟

ـ لقد دخلت فى المهمة الجديدة التى كانت أهم من سابقتها وذابت فيها.

واقترح أركادى نيكولايفتش بقول:

ـ تذكرت كيف قمت بتنفيذ كلا من المهمتين كيف جرى أداء نص الدور الكلامى فى الجزءين اللذين قمت بأدائهما.

ـ إننى أذكر ما قمت به وقلته فى الجزء الأول، أما ماذا قلت أو فعلت فى الجزء الثانى فلا أذكر.

وقرر تورتسوف قائلا:

ـ هذا يعنى أنه قد تم ذلك من تلقاء نفسه.

ـ هكذا يخيل إلى.

ـ أعيدا الآن ما قمتا بأدائه منذ قليل وأضيفا إليه الجزء التالى، أى الحيرة الأولى التى تنتاب (عطيل) الذى سيغدو غيورا.

وقمنا بما طلب منا، وحددنا مهمتنا دونما مهارة بالعبارة التالية: «الضحك من سخافة نميمة ياغو».

ـ وأين اختفت المهمتان السابقتان: «محاولة فهم محدثى» و« dolce far niente» ؟

وأوشكت أن أجيب بأنه قد ابتلعتهما أيضا المهمة الجديدة التى كانت أكبر من سابقتيها، بيد أننى استغرقت فى التفكير ولم أحر جوابا.

ـ ماذا حدث؟ ما الذى يحيرك؟

---

* (dolce far niente ـ ايطالى) وتعنى التبّطل الممتع.

ـ ما يحيرنى هو أن ثمة خطا من خطوط الدور، وهو خط السعادة، ينقطع فى هذا الموضع، ويبدأ عنده خط جديد هو خط الغيرة.

فقال تورتسوف مصححا:

ـ إنه لا ينقطع، بل يبدأ فى التغّير تدريجيا تبعا للظروف المقترحة المتغيرة. ففى البداية مرّ الخط بفترة قصيرة من الغبطة التى تجتاح (عطيل) حديث العهد بالزواج ومن مداعباته المرحة مع (ياغو)، ومن ثم تسود الدهشة والحيرة والشك ومحاولة دفع المصيبة المتطامنة، وبعد ذلك يهدئ (عطيل) الغيور نفسه بنفسه، ويعود إلى حالة الغبطة والسعادة التى كان فيها.

ونحن نعرف تقلبات المزاج هذه فى الواقع أيضا. فثمة أيضا تجرى الحياة بسعادة، وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والألم، ومن ثم تنقشع الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى.

لا تخافوا من هذه التقلبات، بل ينبغى ـ على العكس من ذلك ـ أن تحبوها، وتعملوا على تبريرها، وأن تزيدوا من قوتها باستخدام التضادات ويسهل القيام بذلك فى المثال الراهن. فما عليكم إلا أن تتذكروا ما كان فى بداية قصة الحب بين (عطيل) و (ديدمونة)، وأن تعانوا ذهنيا ماضى العاشقين وسعادتهما الغامرة، لتنتقلوا بعد ذلك إلى التضاد، فتقابلوا ذلك كله بالهول والجحيم اللذين يعدهما (ياغو) لعطيل.

واختلط الأمر على فيونتسوف مرة أخرى فقال:

ـ وما الذى نتذكره من الماضى؟

ـ مقابلات العاشقين الأولى الرائعة فى بيت (برابانتسو)، وحكايات (عطيل) الجميلة ومواعيد اللقاءات السرية، ثم اختطاف العروس، واتمام الزواج وفراقهما فى ليلة الزفاف، ثم اللقاء بعد ذلك فى قبرص تحت أشعة شمس الجنوب، وشهر العسل الذى لا ينسى، وبعد ذلك فكروا فى المستقبل.. فى كل ما ينتظره (عطيل) فى المستقبل.

ـ وما الذى ينتظره فى المستقبل أيضا؟

ـ كل ما حدث وتمخضت عنه مؤامرة (ياغو) الجهنمية فى الفصل الخامس.

وبمقابلة طرفى الماضى والمستقبل تصبح الهواجس ومشاعر الحيرة التى ينتبه لها المغربى مفهومة، كما يتضح لنا أيضا موقف الفنان المبدع من مصير الإنسان الذى يصوره. فكلما

كان تصوير المرحلة السعيدة من حياة المغربى متألقة أكثر، عبر ذلك بصورة أقوى فيما بعد عن النهاية القاتمة.

ثم التفت إلينا تورتسوف وقال:

ـ والآن، تابعا أداء المشهد.

وهكذا قمنا بأداء المشهد كله وصولا إلى قسم (ياغو) الشهير الذى يقطعه على نفسه أمام السماء والنجوم «بأن يكرس عقله وإرادته وشعوره وكل شىء فى خدمة (عطيل) المهان».

وشرح أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ فإذا قمنا بهذا العمل فى الدور كله، لوجدنا أن المهمات الصغيرة تندمج فيما بينها وتشكل صفا من المهمات الكبيرة. وستحدد هذه المهمات المعدودة والموزعة على طول المسرحية والتى تشبه علامات المجرى الملاحى خط الفعل المتصل. ومن المهم لنا الآن أن نفهم (أى أن نشعر) أن عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة إنما تجرى بصورة لاواعية.

ثم تطرقنا إلى البحث عن تسمية نطلقها على المهمة الكبيرة الأولى. ولم يتمكن أحد ما، ولا أركادى نيكولايفتش نفسه، أن يحل هذه المسألة على الفور، وتجدر الإشارة إلى أن هذا ليس مستغربا: فالمهمة الصادقة الحية الجذابة لا العقلانية الشكلية المحض، لا تأتى بصورة تلقائية على الفور، بل تخلقها الحياة الإبداعية على الخشبة طوال فترة اعداد الدور. ونحن لم نكن نعرف هذه الحياة ولذلك لم ننجح فى تحديد جوهر المهمة الداخلى بصورة صحيحة. ومع ذلك فقد أطلق أحد الطلاب عليها تسمية خرقاء قبلنا بها لعدم اهتدائنا إلى تسمية أفضل وهى: «أريد أن أضفى على ديدمونة ـ المثل الأعلى للمرأة ـ صفة الالوهية، أريد أن أعبدها وأن أضع حياتى تحت أمرها».

وعندما أمعنت النظر فى هذه المهمة الكبيرة وقمت بإنعاشها على طريقتى الخاصة أدركت أنها قد ساعدتنى داخليا على ايجاد الأساس الذى يقوم عليه المشهد كله، وأجزاء متفرقة من الدور.ولقد شعرت بذلك عندما بدأت أصوب، فى لحظة من لحظات الأداء، نحو الهدف النهائى الذى وضعته أمامى، أى «إضفاء صفة الالوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

وعندما اتجهت نحو هدفي النهائي منطلقا من مهماتي الصغيرة السابقة شعرت بأن التسميات التي أعطيت لها قد فقدت معناها ووظيفتها. ولنأخذ مثالا على ذلك المهمة الأولى وهي «محاولة فهم ما يقوله ياغو» ما الحاجة إلى هذه المهمة؟ ما ضرورة هذه المحاولة مادام كل شئ في غاية الوضوح: فعطيل عاشق ولا يفكر سوى بديدمونة ونريد أن يتحدث عنها فقط. ولذلك فإن ما يحتاج إليه ويدخل السرور إلى نفسه هو أية أسئلة أو ذكرى تكون مرتبطة بحبيبته. لماذا؟ لأنه «يريد أن يضفي صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

ولنتناول المهمة الثانية أي: «dolce far niente» . إن هذه المهمة غير ضرورية، لا بل غير صحيحة أيضا. فالمغربي عندما يتحدث عن حبيبته يكون بذلك مشغولا بأهم عمل يحتاج إليه، والسبب في ذلك هو بالطبع لأنه «يريد أن يضفي صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة» ولأنه «يريد أن يعبدها ويضع حياته تحت أمرها».

وعطيل، كما أفهمه، ينفجر ضاحكا رداً على نميمة (ياغو) الأولى. فمن دواعي سروره أن يعتقد أنه ما من وصمة يمكن أن تلوث نقاء معبودته: ولقد أفضى به هذا الأعتقاد الى حالة رائعة من رضا النفس وضاعف من عبادته لها. فلماذا؟ لأنه، طبعا، يريد أن يضفي صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة» وهكذا.

ولقد فهمت كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدريج، وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بصورة لم يلحظها هو نفسه، ومن ثم كيف نما وقوى اعتقاده باتخاذ الغدر والفجور وخبث الأفعى والصفة هيئة الملاك عند حبيبته.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستقصيا:

ـ وأين اختفت المهمات السابقة؟

ـ لقد ابتلعها اهتمامي الوحيد بالمثل الأعلى الذى قضى عليه.

وسأل أركادى نيكولايفتش:

ـ وما هو الاستنتاج الذى يمكن استخلاصه من تجربة اليوم؟ وما هى نتيجة الدرس؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فقال:

النتيجة هى أنى جعلت الممثلين اللذين يقومان بأداء هذا المشهد بين (عطيل) و (ياغو) يدركان عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة من خلال الممارسة العملية ذاتها.

وليس هذا شيئا جديدا، إذ لم أفعل سوى أن كررت ما قلته سابقا عندما تطرقت بالحديث إلى الوحدات والمهمات، أو إلى المهمة العليا وخط الفعل المتصل.

على أن المهم والجديد هو شئ آخر، فقد أصبح نازفانوف وشوستوف يعرفان الآن أنه كلما تعاظم الهدف النهائى عمقا واتساعا وأهمية، استقطب حوله مزيدا من الانتباه، وقل احتمال الاستسلام للمهمات القريبة الممهدة الصغيرة. وتنتقل هذه المهمات الصغيرة. إذا ما تركت وشأنها إلى إشراف الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفجأة يسأل فيونتسوف بقلق:

ـ كيف قلت؟

ـ أقول إنه عندما يستسلم الفنان للمهمة الكبيرة المحدودة، فإنها تستغرقه تماما. وعندئذ لا يبقى ما يعيق الطبيعة العضوية عن العمل بحرية حسب مشيئتها، ووفق احتياجاتها وطموحاتها العضوية. فتأخذ الطبيعة بيدها إدارة جميع المهمات الصغيرة التى بقيت دون اهتمام، وبمساعدتها تقدم العون إلى الفنان فى الاقتراب من المهمة الكبيرة النهائية التى استغرقت انتباه الفنان المبدع ووعيه كله.

والاستنتاج الذى نخلص إليه من درس اليوم هو أن المهمات الكبيرة تعتبر من أفضل وسائل التقنية السيكولوجية التى نبحث عنها للتأثير بصورة غير مباشرة على الطبيعة الروحية العضوية وعقلها الباطن.

وبعد فاصل صمت طويل بعض الشيء استطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ وتخضع المهمات الكبيرة بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذى لاحظتموه منذ قليل على المهمات الصغيرة، ما إن تظهر المهمة العليا الشاملة على رأس تلك المهمات.

فالمهمات الكبيرة وهى تسعى لخدمة المهمة العليا تتحول بدورها إلى مهمات ممهدة وتصبح درجات مفضية إلى الهدف الأساسى النهائى الشامل.

وعندما تستحوذ المهمة العليا على انتباه الفنان كليا، فإن المهمات الكبيرة أيضا تنفذ بصورة لا واعية إلى حد كبير.

وأنتم تعلمون أن خط الفعل المتصل يتألف من سلسلة طويلة من المهمات الكبيرة. وهذه تتألف بدورها من عدد كبير من المهمات الصغيرة التى يجرى تنفيذها بصورة لا واعية.

وينشأ الآن السؤال التالى: ما هى كمية لحظات الإبداع اللاوعى التى ينطوى عليها خط الفعل المتصل الذى يخترق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

وستبين لنا أن هذه الكمية كبيرة. إن خط الفعل المتصل هو وسيلة تحريضية هائلة نبحث عنها للتأثير على اللاوعى.

ومكث تورتسوف يفكر ثم أردف يقول:

ـ بيد أن خط الفعل المتصل لا ينشأ فى حد ذاته، بل تكون قوة سعيه الإبداعية مرتبطة ارتباطا مباشرا بقوة الجذب التى تنطوى عليها المهمة العليا.

وتنطوى هذه الأخيرة بدورها على خصائص تحريضية أيضا لولادة اللحظات الإبداعية اللاواعية.

فإذا أضفناها إلى تلك اللحظات المتولدة والكامنة فى خط الفعل المتصل، فسندرك أن المهمة العليا وخط الفعل المتصل هما من أكبر عوامل الجذب المستخدمة فى استثارة إبداع الطبيعة العضوية اللاواعى.

ويجب أن يصبح حلم كل فنان هو الإحاطة بهما فى كل إبداع مسرحى إحاطة تامة، عميقة وواسعة.

فإذا ما تم للفنان ذلك، فإن ما تبقى ستقوم بتنفيذه الطبيعة الساحرة ذاتها تنفيذا لا واعيا. وفى هذه الحالة، سيتم تنفيذ كل عرض مسرحى بصورة عفوية ومخلصة وصادقة، والأهم من هذا سيتم تنفيذه بصورة متنوعة وغير متوقعة. وعندئذ فقط سيكون فى استطاعتنا التخلص من الصنعة والقوالب الجامدة والحيل ومن كل صفة كريهة من صفات التمثيل المفتعل. وسيكون فى الامكان أن نرى أمامنا على الخشبة أناسا احياء تحيط بهم حياة اصيلة خالية من كل ما يلطخ الفن بالأوساخ. ولسوف تنشأ هذه الحياة والحالة هذه فى كل مرة ولدى كل إعادة خلق تقريبا.

وما على الآن سوى أن أنصحكم باستخدام المهمة العليا دائما وأبدا كنجم مضئ تهتدون به. وعندئذ سيتم تنفيذ خط الفعل المتصل فى الدور والمسرحية بسهولة وبصورة طبيعية فيها قدر عظيم من اللاوعى.

وبعد فاصل صمت جديد استطرد تورتسوف قائلا:

ـ وكما يبتلع كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل جميع المهمات الكبيرة ويجعلانها مهمات ممهدة، كذلك تماما يبتلع كل من مهمة الإنسان ـ الفنان ما فوق العـــليا، وخط فعله المتصل الأعلى المهمات العليا الكامنة فى مسرحيات (ريرتواره) وأدواره.

وتتحول إلى وسائل ممهدة ودرجات مفضية إلى تحقيق هدفه الحياتى الرئيسى.

وسأل شوستوف بشئ من الريبة:

ـ وهل ينعكس هذا على العرض بصورة إيجابية.

ـ سيكون أثر ذلك سلبيا إذا رجحت كفة الجانب العقلانى، أما إذا جرى التأثير بمساعدة الوسائل الفنية، فإن أثر ذلك سيكون إيجابيا.

أنتم تعرفون الآن ماهية التقنية السيكولوجية. وقدرتها على خلق الوسائل والظروف الملائمة لعمل الطبيعة وعقلها الباطن.

وما عليكم إذن إلا أن تفكروا بما يحفز محركات حياتنا السيكولوجية، وبحالة الاحساس المسرحية الداخلية، والمهمة العليا، وخط الفعل المتصل، وباختصار فكروا بكل ما هو فى متناول وعيكم، وتعلموا بمساعدته خلق تربة ملائمة لعمل طبيعتنا الفنية اللاواعى. وعليكم أن تحذروا التفكير بالإلهام والسعى إلى تحقيقه بصورة مباشرة، لأن ذلك من شأنه أن يسبب لكم تشنجات جسمانية ويفضى بكم إلى نتائج معكوسة.

.. .. عام (..) ١٩

ـ بالإضافة إلى التقنية السيكولوجية الواعية التى تهيئ تربة ملائمة للإبداع اللاواعى، كثيرا ما تحدث فى أثناء العرض المسرحى مصادفات عرضية محض. وللاستفادة من هذه المصادفات أيضا لابد من الاضطلاع بتقنية مناسبة. وإليكم مثالا على ذلك:

ثم التفت نحو مالوليتكوفا وقال لها: تذكرى صرخة «النجدة!» التى أطلقتها فى امتحان عرض القبول، وحدثينا عما انتابك فى هذه الثوانى القليلة من الشبوب الانفعالى؟

ولزمت مالوليتكوفا الصمت. فأغلب الظن أنها لم تحتفظ إلا بذكرى مشوشة حول عرضها الأول.

وخف أركادى نيكولايفتش إلى مساعدتها فقال لها:

ـ سأحاول تذكيرك بما حدث عندئذ. لقد رموا بالفتاة اليتيمة التى كنت تصورينها إلى الشارع الخاوى، وفى الوقت نفسه، دفعوا بك أنت الطالبة مالوليتكوفا إلى ساحة خشبة المسرح الفارغة الواسعة لتواجهى وحدك فوهة (البورتال) السوداء المخيفة. ولقد امتزج الخوف من الساحة الفارغة مع وحدة اليتيمة ووحدة الطالبة التى تقدم على الخشبة عرضها الأول بسبب التشابه بين هذه العناصر ومجاورة أحدها الآخر. وهكذا، فقد تقلبت مساحة خشبة المسرح الفارغة على أنها ساحة الشارع الفارغة، ووحدتك الخاصة على أنها وحدة الفتاة اليتيمة التى رموا بها خارج البيت. ومن ثمة انطلقت تصرخين «النجدة»! بخوف عفوى لا نصادفه إلا فى الواقع الحقيقى. فقد كان ذلك توافقا عرضيا سعيدا نشأ بسبب تشابه الظروف وتجاورها.

ولقد كان فى استطاعة الممثل المجرب، الذى يتمتع بتقنية سيكولوجية مناسبة، أن يستغل تلك المصادفة لصالح فنه، فيحوّل خوف الإنسان ـ الفنان إلى خوف ينتاب الانسان ـ الدور. بيد أن الإنسان فى داخلك قد تغلب على الفنان بحكم فقدان التجربة، وعدم توافر التقنية السيكولوجية، فتخليت عن الإبداع وتوقفت عن الأداء، واختبأت خلف الكواليس.

ثم التفت أركادى نيكولايفتش نحوى وقال:

ـ هل انتابك أنت أيضا مثل هذه الحالة التى تحدثنا عنها الآن؟ ألم يحدث معك توافق عرضى بالتشابه والمجاورة مع الدور؟

ـ لقد حدث معى ذلك فى المشهد الذى صرخت فيه «دما، ياغو، دما» على ما أظن. ووافقنى تورتسوف قائلا:

ـ نعم. فلنتذكر ما حدث آنذاك.

وقلت متذكرا:

ـ فى البداية لم أصرخ بكلمات الدور انطلاقا من شخصية عطيل، بل انطلاقا من شخصيتى أنا. فقد كانت تلك صرخة يأس يطلقها ممثل قد شارف على الانهيار. ولقد أرجعت زعيقى هذا إلى نفسى، إلا أنه دفعنى إلى تذكر (عطيل)، وقصة بوشين المؤثرة، وحب المغربى (ديدمونة). ولقد استقبلت هذا اليأس، يأس الإنسان ـ الفنان، على أنه يأس

الإنسان ـ الدور. أى (عطيل)، فاختلطا فى تصورى، وصدرت عنى كلمات النص دون أن أحسب حسابا لشيء، أو باسم من تقال.

وقرر تورتسوف قائلا:

ـ من المحتمل جدا أن يكون ما حدث هذه المرة شيء من قبيل التوافق بحسب المجاورة والمشابهة. وبعد فاصل صمت وجيز أردف أركادى نيكولايفتش يقول:

ـ إننا لا نتعامل فى الممارسة العملية مع هذا النوع من المصادفات وحسب، ففى كثير من الأحيان، تقتحم الحياة الشرطية على الخشبة حادثة خارجية عادية من الحياة الواقعية الحقيقية لا علاقة لها البتة لا بالمسرحية ولا بالدور ولا بالعرض المسرحى.

وسأل الطلاب:

ـ وما عسى أن تكون هذه الحادثة الطارئة الخارجية؟

ـ أى شيء، حتى وإن كان على سبيل المثال ذلك المنديل أو الكرسى الذى سقط سهوا، وحدثتكم عنه ذات مرة.

فإذا كان الفنانون الموجودون على الخشبة مرهفين، فلم يخافوا من هذه الحادثة الطارئة، ولم يديروا لها ظهورهم، بل على العكس من ذلك، أدخلوها إلى المسرحية، فان هذه الحادثة تصبح بالنسبة لهم بمثابة شوكة الدوزان، حيث تعطى النغمة الحياتية الصادقة، وسط زحمة الكذب التمثيلى الشرطى على الخشبة.

إنها تذكرنا بالصدق الأصيل، وتسحب وراءها خط المسرحية كله، وتجعلنا نؤمن بما نسميه حالة «التواجد» ونحس بها. وهذا كله معا يفضى إلى إبداع الطبيعة اللاواعى.

يجب أن نستخدم المصادفات والحوادث الطارئة على الخشبة بحكمة، فلا ندعها تفلت من أيدينا وأن نحبها، ولكن لا ينبغى أن نضع على أساسها حساباتنا الإبداعية.

هذا كل ما أستطيع قوله بصدد التقنية السيكولوجية الواعية والمصادفات والحوادث العرضية المثيرة للإبداع اللاوعى. وأنتم ترون أننا فى الوقت الحاضر، لسنا أثرياء بالوسائل الواعية المناسبة. وانه مازال ينتظرنا فى هذا المجال بذل مزيد من الجهد والبحث ويجب أن يدفعنا هذا الى أن نقدر ما تم العثور عليه حق قدره.

.. .. عام (..) ١٩

لقد فتحت حصة اليوم عينى تماما، وجعلتنى أفهم كل شئ وأصبح أكثر المعجبين غيرة على «المنهج» فقد رأيت كيف تخلق التقنية الواعية إبداعا لا واعيا عما أفضيا إلى الإلهام. وإليكم ما حدث:

لقد قامت ديمكوفا باداء أتود «اللقيط» الذى قامت بأدائه مالوليتكوفا فى وقت مضى بصورة رائعة.

ويجب معرفة السبب الذى جعل ديمكوفا تولع بمشاهد الأطفال مثل «مشهد الأقمطة» من مسرحية «براند» أو الأتود الجديد: فهى قد فقدت منذ مدة قريبة ابنها الوحيد الذى كانت تعبده. وكنت قد علمت بهذا الخبر سرا على اعتباره اشاعة من الاشاعات، بيد أنى فهمت اليوم، بعد أن راقبت أداءها الأتود، أن ذلك كان حقيقة لامراء فيها.

لقد ذرفت ديمكوفا دموعاً غزارا فى أثناء أدائها، واستطاع حنان الأم فيها أن يحول القماط الذى كان يحل محل الطفل إلى كائن حى بالنسبة لنا نحن المشاهدين.

إذ شعرنا بوجوده فى غطاء المنضدة الذى حل بدوره محل القماط. وعندما وصلت فى أدائها الى لحظة موت الطفل اضطر الأمر إلى إيقاف الأتود وتجنب كارثة. فقدكانت عملية المعاناة عند ديمكوفا تجرى بصورة عاصفة.

لقد ذهلنا جميعا، لا بل استدر أداؤها دموع أركادى نيكولايفتش وايفان بلاتونوفيتش ودموعنا جميعا.

وبالطبع لا يمكن الحديث فى هذه الحالة عن أية عناصر جذب، أو وحدات ومهمات أو أفعال فيزيولوجية ما دامت الحياة الأصيلة ذاتها بادية للعيان.

وقال تورتسوف مغتبطاً:

ـ هذا مثال على الطريقة التى تخلق بها الطبيعة اللاوعى! إنها تلتزم فى خلقها التزاما صارما بقوانين فننا، لأن هذه القوانين ليست قوانين مخترعة، بل وهبتنا إياها الطبيعة ذاتها.

على أن هذا الإلهام والقدرة التنبؤية لا يهبطان علينا فى كل يوم، وقد لا يأتيان مرة ثانية، وعندئذ...

وهتفت ديمكوفا مدفوعة بنشوة روحية كبيرة بعد أن سمعت الحديث مصادفة..

ـ لا، بل سيأتيان!

وأسرعت، وكأنها خافت من أن يهجرها الإلهام، تعيد أداء الأتود الذى قامت بأدائه منذ قليل.

ولقد أراد أركادى نيكولايفتش أن يوقفها إشفاقا على أعصابها الفتية، ولكنها سرعان ما توقفت بنفسها لأنها لم تتمكن من أداء شيء.

وسألها تورتسوف:

ـ ما العمل؟ سيطلب منك فى المستقبل أن يكون أداؤك جيدا ليس فى العرض الأول وحسب، بل وفى جميع العروض التى تليها أيضا. وإلا فإن المسرحية التى تحظى بالنجاح فى عرضها الأول ثم تنوء بالفشل فى العروض التالية، ستتوقف أيضا عن إعطاء غلّة.

وشرعت ديمكوفا تبرر موقفها قائلة:.

ـ لا ! إن كل ما أحتاج إليه هو أن أشعر بالمعاناة، وعندئذ سأؤدى.

وضحك تورتسوف وقال لها:

ـ ألا يعدل هذا القول «عندما أشعر سأؤدى!» قولنا «عندما أتعلم العوم فوق الماء فسأسبح».

أفهم رغبتك فى التوصل إلى الشعور فورا، وهذا، بالطبع أفضل من أى شئ آخر، إذ لا أروع من أن نضطلع على الدوام بتقنية مناسبة تسمح لنا بتكرار المعاناة الناجحة. ولكن الشعور لا يمكن تثبيته فهو كالماء الذى يتسرب من بين الأصابع... وهذا ما يضطرنا إلى البحث عن وسيلة أكثر ثباتاً للتأثير على الشعور وتوطيده.

وما عليك إلا أن تختارى أية وسيلة، ولتكن الأسهل والأقرب إلى متناول اليد كالفعل الفيزيولوجى، مثلا، أو لحظات الصدق والإيمان القصيرة.

بيد أن فتاتنا الابسنية ترفض باحتقار كل ما هو فيزيولوجى فى الإبداع.

وأخذنا نستذكر جميع الطرق التى يمكن أن يسلكها الفنان مثل الوحدات، والمهمات الداخلية وابتداعات الخيال. ولكن جميع هذه الطرق بدت لديمكوفا ضعيفة الجاذبية، قليلة الثبات بعيدة عن متناول اليد.

ورغم أنها حاولت أن تزوغ وتتحاشى الأفعال الفيزيولوجية، إلا أنها اضطرت فى نهاية المطاف، إلى التوقف عندها، لأنها لم تتمكن من العثور على ما هو أفضل منها.

ولقد وجهها تورتسوف بسرعة دون أن يبحث فى أثناء ذلك عن الأفعال فيزيولوجية، بل حاول أن يدفعها إلى تكرار ما عثرت عليه من هذه الأفعال منذ قليل بصورة حدسية وقامت بأدائه على نحو متألق.

ولقد جاء أداء ديمكوفا جيدا، صادقا وينم عن إيمان بصدق ما تقوم به، ولكن هل يمكننا أن نقارن هذا الأداء بما كان فى المرة الأولى؟!

وإليكم ما قاله لها أركادى نيكولايفتش:

ـ لقد كان أداؤك رائعا، ولكنك لم تقومى بأداء ذلك الأتود الذى حددته لك.

واستبدلت الموضوع. كنت طلبت منك أن تؤدى المشهد مع لقيط حى، أما أنت فقدمت لنا مشهدا مع قطعة خشبية ملفوفة بغطاء منضدة. ولقد تكيفت أفعالك الفيزيولوجية معها. فقمت بلف القطعة الخشبية بمهارة وبراعة ولكنك أهملت كثيرا من التفاصيل التى تتطلبها رعاية طفل. ومن ذلك أنك فى المرة الأولى، قبل أن تلفى الوليد الوهمى بالقماط، سويت له ذراعيه وقدميه، ولقد أحسست بهما وقبلتهما بحب، وكنت ترددين شيئا ما بحنان وأنت تبتسمين من خلال الدموع. كان ذلك مؤثرا، ولكنك أهملت هذه التفاصيل الآن، وهذا أمر مفهوم، إذ ليس لقطعة الخشب رجلان أو ذراعان.

فى المرة الأولى، عندما أدرت رأس الطفل بذلت جهدك حتى لا تضغطين على الخدين، وبعد أن قمطته وقفت تتأملينه طويلا، وتذرفين دمعا غزيرا بسبب سعادتك الغامرة واعتزازك بوصفك أما.

هيا، فلنصلح الأخطاء. أعيدى أداء الأتود مع طفل، وليس مع قطعة من خشب. وبعد أن عمل تورتسوف مع ديمكوفا طويلا فى صوغ أفعالها الفيزيولوجية الصغيرة أدركت ما قامت به بصورة لا واعية لدى الأداء الأول.. ولقد شعرت بالطفل وجرت الدموع تلقائيا من عينيها.

وعندما انتهت ديمكوفا من أدائها هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

ـ هذا مثال ساطع على تأثير التقنية السيكولوجية والفعل الفيزيولوجى فى الشعور!

فقلت وقد شعرت بخيبة أمل!

- هذا صحيح، ولكن ديمكوفا لم تصدم في هذه المرة أيضا، ولذلك لم يذرف أحد منا دموعا.

وهتف تورتسوف قائلا:

- ليس في هذا ما يدعو إلى القلق! فما دامت التربة قد مهدت، والشعور أخذ يعيش في روح الفنانة، فهذا يعني أن الصدمة ستأتي. وما عليك إلا أن تجد لها منفذا على شكل مهمة لاهية، أو كلمة «لو» سحرية، أو أي عامل «حفّاز» آخر، بيد أن لا أريد أن أرهق أعصاب ديمكوفا الفنية. وعلى فكرة...

واستغرق في لحظة تأمل قصيرة توجه بعدها نحو ديمكوفا وقال:

- ما عساك أن تفعلي الآن مع قطعة الخشب هذه الملفوفة بغطاء المنضدة إذا ما أدخلت لك كلمة (لو) سحرية جديدة؟ لنفرض أنه ولد لك صبي فتان، وأنك همت به حبا.. ولكن.. وبعد مضي بضعة أشهر فقط قضى نحبه فجأة. وتضيق الدنيا في عينيك ولا تجدى للحياة طعما. وبينما أنت على هذه الحال وإذا بالقدر يشفق عليك، ويترك لك مولودا صبيا يفوق الأول فتنة وجمالا.

ولقد أصاب منها الصمم!

إذ لم يكد أركادى نيكولايفتش ينهي فكرته المبتدعة حتى انفجرت ديمكوفا تبكي على قطعة الخشب الملفوفة بغطاء المنضدة و ... وعادت الصدمة بقوة مضاعفة.

وهرعت نحو أركادى نيكولا يفتش وأفضيت إليه سر ديمكوفا، فأمسك برأسه وهرع ليوقف الأم المسكينة ولكنه امتنع عن ذلك، وراح يراقب بمتعة كبيرة ما كانت تقوم به على الخشبة، ولم يقرر قطع أدائها.

وعندما انتهى الأتود، وهدأ كل شيء، ومسح كل دموعه، اقتربت مني أركادى نيكولايفتش وقلت:

- ألا ترى أن ما عانته ديمكوفا الآن لم يكن ابتداع خيال بل واقعا. وبالأحرى، فجيعتها الحياتية الإنسانية الخاصة؟ لذلك أرى أنه يجب اعتبار ما حدث الآن على الخشبة هو نتاج المصادفات والحوادث الطارئة وليس انتصارا للتقنية الفنية، أو الإبداع والفن.

ـ وسألنى تورتسوف:

ـ وهل كان ما فعلته فى المرة الأولى فنا؟

فقلت:

ـ نعم، لقد كان فنا آنئذاك.

ـ ولماذا؟

ـ لأنها تذكرت فجيعتها بنفسها وبصورة لا واعية، فدبت فيها الحياة بسبب ذلك.

ـ المشكلة إذن هى فى أنى ذكرتها بما هو محفوظ فى ذاكرتها الانفعالية ولم تجده بنفسها كما فى المرة الأولى. ولكننى لا أجد فرقا بين أن يبتعث الفنان بنفسه ذكرياته الحياتية وبين أن يفعل ذلك بمساعدة شخص آخر يذكره بها. المهم هو ما تحفظه الذاكرة وقدرته على الانتعاش عندما نقدم له الحافز من أجل ذلك.

فنحن لا يسعنا إلاّ أن نؤمن إيمانا عضويا، وبكياننا الجسمانى والروحى كله، بصدق ما هو محفوظ فى ذاكرتنا الخاصة.

ـ حسنا، لنفرض أن الأمر كما تقول، ولكن يجب الاعتراف بأن ديمكوفا لم تبدأ حياتها فى الدور بفضل الافعال الفيزيولوجية أو بسبب صدق الأفعال وإيمانها بها، بل بفضل كلمة «لو» السحرية التى أوحيت لها بها.

وقاطعنى أركادى نيكولايفتش بقوله:

ـ وهل أنا أنكرت ذلك؟ فالمسألة كلها تقريبا تكمن فى ابتداع الخيال وفى كلمة «لو» السحرية. ولكن، يجب أن نكون قادرين على إدخال «العامل الحفّاز» فى الوقت المناسب.

ـ ومتى تفعل ذلك؟

ـ اذهب واسأل ديمكوفا فى هذا الصدد، فهل كان يمكن، يا ترى أن تستثار من كلمتى السحرية لو أنى قلتها قبل ذلك، عندما كانت تلف قطعة الخشب بغطاء المنضدة ببرود فى أثناء أدائها الثانى، عندما لم تكن تشعر بقدمى الطفل اللقيط وذراعيه، ولم تقبلهما، ولم تقمط بدلا من قطعة الخشب القبيحة كائنا حيا رائعا استبدلته بقطعة خشب. إنى واثق من أن مقارنتى بين قطعة الخشب القذرة وطفلها الجميل لم يكن فى استطاعتها أن

تحمل لها سوى الإهانة لو أنى قمت بها قبل ذلك التحوّل. كان يمكن أن تبكى، بالتأكيد، من ذلك التوافق العرضى بين فكرتى المبتدعة وبين الفجيعة التى ألمت بها فى الحياة. فيذكرها على نحو قوى بموت ابنها. على أن ذلك سيكون بكاء على الطفل الميت وحسب فى حين أن ما نحتاج إليه فى مشهد «اللقيط» هو بكاء على الطفل الميت ولكن المشوب بفرحة العثور على طفل حى.

وإننى لواثق، بالإضافة الى ذلك، إنه كان يمكن لديمكوفا قبل أن يحدث تحول قطعة الخشب الجامدة إلى كائن حى فى الخيال، أن تدفع عنها قطعة الخشب بنفور، وتبتعد عنها مديرة لها ظهرها. فتنزوى ثمة وحدها مع ذكرياتها العالية، وتذرف دموعا غزيرة. بيد أن هذه الدموع ستكون أيضا دموعا تذرفها على الفقيد، وليست تلك الدموع التى نحن بحاجة إليها، والتى ذرفتها فى أثناء ادائها الاول. ولكن ديمكوفا بعد أن رأت ثانية فى خيالها قدمى الطفل وذراعيه الصغيرتين، وأحست بهما وبللتهما بالدموع، بكت بالطريقة التى يحتاج إليها الأتود، أى أنها ذرفت دموع الفرح بالكائن الحى مثلما فعلت فى المرة الأولى.

لقد أصبت فى تقديرى وأعطيت الشرارة فى الوقت المناسب، وبالأحرى، أوحيت لها بكلمة «لو» سحرية وجدت صداها فى ذكرياتها العميقة الأقرب إلى نفسها.

ونتيجة ذلك حدثت الصدمة الحقيقية التى آمل أن تكون قد أدخلت الرضا إلى نفوسكم.

ـ ألا يعنى هذا أن ما أتت به ديمكوفا هو نوع من الهلوسة؟

فقال تورتسوف ملوحا بيديه:

ـ لا، أبدا! انما يكمن السر فى أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن حى، بل بأن الحادثة المصورة فى الاتود كان يمكن أن تحدث فى الحياة، وأن تجعل لها متنفسا. لقد آمنت بأصالة أفعالها على خشبة المسرح وبمنطق هذه الأفعال وترابطها وصدقها. وبفضل ذلك، أحست بحالة «التواجد» واستدعت إبداع الطبيعة وعقلها الباطن.

وأنتم ترون أن وسيلة معالجة الشعور عبر صدق الأفعال الفيزيولوجية وحالة «التواجد» هى وسيلة صالحة سواء فى أثناء خلق الدور، أو لدى انعاش الدور المصوغ.

وأنه لمما يبعث على السعادة حقا أن نضطلع بوسائل تساعدنا على تنبيه المشاعر التى سبق وتم خلقها من قبل. والا فان الإلهام إذا غمر بنوره الفنان ذات مرة، فإن ظهوره لن يكون إلا ليتألق مرة واحدة ويختفى بعدها إلى الأبد.

ولقد انتابنى شعور بالسعادة جعلنى، بعد انتهاء الدرس، أتوجه نحو ديمكوفا بالشكر لأنها قدمت لى بصورة عيانية شرحا لمسألة لم أكن أعيها مطلقا.

.. .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

ـ هيا، لنقم باختبار.

واستفهم الطلاب قائلين:

ـ أى اختبار؟

ـ لقد تكون لدى كل منكم الآن بعد عمل دام ما يقارب العام، تصور ما عن العملية المسرحية الخلاقة.

فلنحاول أن نقارن بين هذا التصور و التصور السابق، أى تصوركم عن التكلف المسرحى الذى انطبع فى ذاكرتكم من عروض الهواة المسرحية، أو من العرض العلانى الذى قدمتوه لدى انتسابكم إلى المدرسة. وإليكم هذا المثال:

هل تذكرين، يا مالوليتكوفا، كيف بحثت فى الدرس الأول عن دبوس ثمين ارتبط مصيرك ووجودك فى مدرستنا بعثورك عليه بين ثنايا الستار؟ هل تذكرين كيف هرعت فى كل اتجاه وركضت، وأكثرت من الحركة، وتظاهرت باليأس، ووجدت فى هذا كله فرحا فنيا؟ هل يمكن أن يرضيك الآن هذا «الأداء» وحالة الإحساس تلك؟

واستغرقت مالوليتكوفا فى التفكير، ولكن وهى تتذكر الماضى، ما لبثت أن طغت على وجهها بالتدريج ابتسامة ساخرة. وأخيرا، هزت رأسها بالنفى وضحكت بصمت. وأغلب الظن أنها ضحكت من تصنعها الساذج آنذاك.

ـ أرأيت، ها أنت تضحكين. م؟ من الطريقة التى كنت تؤدين بها كل شيء «بصفة عامة» وعلى الفور، محاولة الوصول إلى النتيجة عن طريق مباشر، فليس غريبا ألا

تحصلين آنذاك سوى التصدع والتصنع فى أداء الشخصية وإنفعالات الدور الذى تصورينه.

والآن تذكرى كيف كانت معاناتك فى أتود «اللقيط» وكيف هارشت قطعة من الخشب بدلا من طفل حى، وأديت معها. قارنى بين هذه الحياة الأصيلة على الخشبة وحالة إحساسك فى أثناء الإبداع وبين تكلفك السابق فى الأداء واخبرينى: هل يرضيك ما تعلمته خلال السنة الدراسية المنصرمة.

واستغرقت مالوليتكوفا فى التفكير، واكتسب وجهها علائم الجدية، ثم ما لبث أن أعتم ولاح قلق فى عينيها، ودون أن تنبس بكلمة هزت رأسها بشىء من الأهمية وانشغال البال معربة عن موافقتها.

فقال تورتسوف:

ـ أنت ترين أنك لم تعودى تضحكين الآن، بل أنت توشكين على البكاء لمجرد أنك تذكرت ذلك المشهد. فلماذا؟ لأنك سلكت طريقا مختلفا تماما فى أثناء أداء الأتود. فأنت لم تحاولى الوصول مباشرة إلى النتيجة النهائية، وأعنى إذهال المتفرج وصعقه وأداء الأتود بأقوى صورة ممكنة، بل غرست بذورا فى نفسك، وجعلتها تنمو وتؤدى ثمارها. وبذلك انتهجت قوانين ابداع الطبيعة العضوية.

عليكم أن تتذكروا هذين الطريقين المختلفين دائما، حيث يفضى أحدهما إلى الصنعة، والثانى إلى الإبداع الأصيل والفن حتما.

وتواثب الطلاب يطلب كل منهم لنفسه المديح بقولهم:

ـ ولقد عرفنا نحن أيضا مثل هذه الحالة فى أتود «المجنون»!

واعترف تورتسوف قائلا:

ـ موافق.

ثم التفت نحو ديمكوفا، وقال لها:

وأنت، ياديمكوفا، قد عرفت تلك الحالة فى أتودك الرائع «اللقيط».

أما فيونتسوف فقد خدعنا بكسر ساقه كسرا وهميا فى أثناء الرقص. وقد آمن مخلصا بتكيفه واستسلم للتوهم بعض الوقت. وأنتم تعرفون الآن أن الإبداع ليس مجموعة حيل

تقنية تمثيلية، وليس أداء خارجيا مصطنعا للشخصيات والانفعالات كما كان يعتقد الكثيرون منكم.

ما هو جوهر إبداعنا إذن؟

انه حمل ومخاض بكائن حى جديد هو الإنسان ـ الدور. حيث يذكرنا لما الفعل الإبداعى الطبيعى بولادة إنسان.

فإذا تتبعت بنظرة نافذة ما يحدث فى روح الفنان خلال مرحلة معايشة الدور، أقررت بصحة مقارنتى.

فكل شخصية مسرحية فنية هى خلق فريد لا يمكن تكراره، مثله فى ذلك مثل كل شئ فى الطبيعة.

وهى فى أثناء تشكلها، تمر بمراحل شبيهة بتلك المراحل التى تمر بها ولادة الإنسان.

ففى عملية الإبداع ثمة هو أى «الزوج» (الكاتب).

وثمة هى، أى «الزوجة» (الممثل أو الممثلة اللذان يحيلان بالدور بعد أن يستقبلان من الكاتب نطفة مؤلفة أو بذرته وهناك الثمر أى الطفل «الدور المتكون».

وثمة أيضا لحظات تعارفها الأول به (تعرف الفنان بالدور)، ثم مرحلة التقارب بينهما، فالحب، الخصام، فالاختلاف، فالمصالحة، فالاتحاد، فالاخصاب، فالحمل. وخلال هذه المراحل، يقوم المخرج فى هذه العملية بدور الخاطبة.

وكما فى حالة الحمل، ثمة أطوار مختلفة فى العملية الإبداعية تنعكس على حياة الفنان الخاصة إما بشكل ردئ أو بشكل حسن. فمن المعروف، مثلا، أن للأم فى مراحل مختلفة من فترة حملها ذواتها الخاصة. كذلك يحدث للإنسان ـ الفنان المبدع. إذ تؤثر مراحل الحمل ونضوج الدور المختلفة على طباعه وحالته فى حياته الخاصة بصورة مختلفة.

وفى اعتقادى أن الدور يحتاج لتنشئته إلى مدة لا تقل عما يتطلبه تكوين إنسان حى، وتنشئته، لا بل إنها قد تحتاج إلى مدة أطول بكثير فى بعض الحالات.

ويسهم المخرج خلال هذه المرحلة بدور القابلة أو الطبيب المولّد فى العملية الإبداعية. وأذا ما سارت عملية الحمل والولادة سيرا طبيعيا، فإن خلق الفنان سيتشكل فيزيولوجيا

بصورة طبيعية من تلقاء نفسه، ومن ثم يخرج إلى النور، وتعمل الأم (الفنان المبدع) على تنشئته.

ولكن تحدث فى عملنا أيضا ولادات قبل الأوان، وإسقاطات، وخدائج، وإجهاضات وعندئذ، نجد أمامنا مسوخا مسرحية غير مكتملة النمو.

ويقنعنا تحليل هذه العملية بأن ثمة قوانين تعمل على أساسها الطبيعة العضوية عندما تخلق ظاهرة جديدة فى العالم، سواء كانت هذه الظاهرة بيولوجية، أو خلقا من صنع (الفانتازيا) الإنسانية.

وباختصار، إن ولادة الكائن المسرحى الحى (أو الدور) ما هو إلا فعل طبيعى تقوم به طبيعة الفنان الابداعية العضوية.

فما أشد ضلال هؤلاء الذين لا يدركون هذه الحقيقة، ممن يخترعون «مبادئهم» و«أسسهم» و «فنهم الجديد» ولا يثقون بالطبيعة الإبداعية. لماذا ينبغى أن نبتكر قوانيننا مادامت موجودة، مادامت قد خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد.

إن قوانين الطبيعة ملزمة لجميع المبدعين المسرحيين بلا استثناء. والويل لمن يعمل على خرقها. فسرعان ما سيتحول أمثال هؤلاء الممثلين الذين يقسرون الطبيعة إلى الزيف والتقليد.

وبعد أن تدرسوا قوانين الطبيعة الابداعية دراسة عميقة، وتألفوا الخضوع بحرية لأمرها فى الحياة وعلى الخشبة، عندئذ، فقط سيكون فى استطاعتكم أن تبدعوا ما ترونه مناسبا، وبالطريقة التى ترغبون، ولكن لابد من مراعاة شرط واحد لابد منه، وهو بالطبع، التزام جميع قوانين طبيعتكم الإبداعية العضوية التزاما صارما.

ولا أعتقد أنه قد ولد ذلك العبقرى التقنى الرائع الذى يستطيع أن يحقق على أسس طبيعتنا مختلف «البدع» و «الصراعات» المحدثة والمخترعة والمعادية للطبيعة.

ـ أرجو المعذرة! فهذا يعنى أنك تنكر الجديد فى الفن؟

ـ بل على العكس من ذلك. فأنا أعتبر أن الحياة الإنسانية هى من الدقة والتعقيد والثراء ما يجعلها بحاجة، للتعبير عنها تعبيرا تاما. إلى أكبر بما لا يقاس من «الصراعات» الجديدة التى مازلنا أبعد عن معرفتها ـ ولكننى، رغم ذلك، أؤكد بأسف أن تقنيتنا ضعيفة

وبدائية، وليس قريبا ذلك اليوم الذى سيكون فى استطاعتنا تحقيق متطلبات كثير من المجددين الجادين المتعة والمحققة. غير أن هؤلاء يقترفون خطأ كبيرا، وهو أنه بين الفكرة الجديدة، كما كانت صحيحة، وبين تحقيقها مسافة كبيرة، ولكى نقرب بينها، لابد من بذل مزيد من الجهد المتواصل لتطوير تقنية فننا، التى مازالت فى حالة بدائية.

وإلى أن تكتمل تقنيتنا السيكولوجية عليكم أن تتجنبوا أكثر من أى شئ آخر قسر طبيعتكم الإبداعية العضوية وقوانينها الراسخة.

وأنتم ترون أن كل شئ فى فننا يلزم كل طالب، اذا أراد أن يصبح فنانا، بدراسة قوانين إبداع الطبيعة العضوية دراسة تفصيلية دقيقة ليس من الناحية النظرية فحسب بل من الناحية العملية أيضا. كما لزمه أيضا بدراسة تقنيتنا السيكولوچية وبالتطلع بها عمليا. بعيدا عن هذا، لا يملك أحد حق الصعود إلى الخشبة. وإلا فلن نجد فى فننا فنانين حقيقيين، بل مجرد هواة سطحيين. ولن يكون فى استطاعة مسارحنا، عندئذ، أن تتطور وتزدهر، وسيحكم عليها بالانحطاط لا محالة.

* * *

ولقد أمضينا نهاية الدرس فى الوداع، إذ أن حصة اليوم هى الأخيرة فى «المنهج» خلال هذه السنة الدراسية.

واختتم أركادى نيكولا يفتش قوله للطلاب بالكلمات التالية:

ـ لقد أصبح فى حوزتكم الآن تقنية سيكولوچية تعينكم على استثارة المعاناة، وتنحية الشعور الذى تستطيعون تجسيده.

ولكن عليكم، لبلورة حياة طبيعتكم العضوية والمرهفة واللاواعية فى أغلب الأحيان، أن تضطلعوا بجهاز صوتى جسمانى مطواع ومصوغ صوغا فائقا ـ إذ أن عليه أن يعبر عن المعاناة الداخلية المرهفة المتصلة بسرعة خاطفة، ودقة، وبحساسية كبيرة وعفوية، وبعبارة أخرى:

تحتل علاقة حياة الفنان الجسمانية بحياته الروحية على الخشبة أهمية خاصة، لاسيما فى اتجاهنا الفنى. وهذا هو السبب الذى يحتم على الفنان فى مذهبنا أكثر بكثير مما تحتمه اتجاهات الفن الأخرى، أن يعنى ليس بجهازه الداخلى الذى يخلق عملية المعاناة فحسب،

بل بجهازه الخارجي الجسماني الذى يعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى وبالأحرى شكل تجسيده الخارجي، ولطبيعتنا العضوية وعقلها الباطن فى هذا العمل تأثير كبير أيضا. إذ لا يمكن لأمهر التقنيات التمثيلية مهما بلغت من الغطرسة وإدعاء التفوق أن تضاهى طبيعتنا فى هذا المجال ـ مجال التجسيد.

وهكذا تقف عملية التجسيد فى رأس القائمة وتحتل مكان الأولوية بشكل طبيعى، حيث سنكرس لدراستها قسما كبيرا من السنة الدراسية المقبلة.

لابل إن هذا قليل، فأنتم قد تزودتم ببعض الوسائل التى يمكنكم استخدامها فى إعداد الدور «المسرحى» لاحقا: إذ تعلمتم طريقة خلق الإحساس الداخلية التى لا يسمح لكم معالجة عملية «اعداد الدور المسرحى» إلا من خلالها. وهذه أيضا تعتبر ورقة كبيرة رابحة سوف نستخدمها فى المستقبل على نحو واسع، عندما نبدأ بدراسة «إعداد الدور المسرحى».

والآن استودعكم على أمل أن نلتقى من جديد، بعد أن تأخذوا قسطكم من الاستجمام والراحة، لنتابع دراسة «إعداد الممثل» وخاصة «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى».

***

إننى سعيد، لا بل أشعر بأننى ملهم، فقد إدركت إدراكا عمليا تاما ما معنى أن نقول خلق ابداع الطبيعة العضوية اللاوعية عبر تقنية الفنان السيكولوجية الواعية!!

فهذا يعنى أن علىّ الآن أن أبذل سنوات طويلة من حياتى على صوغ تقنية سيكولوجية، وأن أتعلم خلق تربة ملائمة لولادة الإلهام، وعندئذ سيأتى إلى من تلقاء نفسه.

فما أروعه من منظور! ويالها من سعادة عظيمة عندما يجد المرء ما يعيش فى سبيله ويعمل!

كنت أحاكم الأمر على هذه الصورة وأنا أحيط عنقى بلفاعى فى قاعة المدخل.

وإذا بأركادى نيكولايفتش يظهر لى فجأة، مثلما ظهر لى فى تلك المرة دون أن نعرف من أين، بيد أنه هذه المرة لم يلكزنى فى خاصرتى. بل على العكس من ذلك. إذ تعلقت أنا برقبته، ورحت أقبله بعنف. ولقد ذهل أركادى نيكولا يفتش من ذلك وسألنى عن سبب اندفاعى هذا.

فقلت له:

ـ لقد جعلتني أدرك أن سر فننا يكمن في مراعاة قوانين الطبيعة العضوية مراعاة دقيقة.

وإني لأتعهد بدراستها دراسة مستفيضة ومعمقة! كما أتعهد أن التزم بها التزاما صارما، لأنها هي القادرة وحدها على أن تشير إلى طريق الإبداع والفن الصحيح. وإني أعاهدك على أن أبذل جهدي كله دونما كلل، وبشكل منتظم، كيما أصوغ تقنية سيكلولوجية تساعدني في خلق التربة الملائمة لعمل اللاوعي، فالمهم بالنسبة الى هو أن يكون ابداعي ملهما.

وتأثر أركادي نيكولايفتش باندفاعي هذا، فقادني جانبا وأمسك يدي وأبقاها طويلا بين يديه ثم قال:

ـ يسعدني أن أسمع منك هذه الوعود، ولكنها تثير في نفسي الخوف.

وسألت مستفهما.

ـ ولم الخوف؟

ـ لقد خاب أمل الكثيرين. فأنا أعمل في المسرح منذ زمن بعيد، ولقد خرجت مئات من الطلاب. ولكني لا أستطيع أن أعتبر إلا بعضاً من هؤلاء اتباعي الحقيقيين الذين يدركون جوهر ما وهبته حياتي.

ـ وما السبب في أن عددهم قليل إلى هذا الحد؟

ـ لأنه ليس جميعهم كانوا يملكون الإرادة، والمثابرة على صوغ أنفسهم بما يتلاءم ومتطلبات الفن الأصيل. لا يكفي أن نعرف «المنهج»، بل يجب أن نكون قادرين ومقتدرين في هذا الصدد. ومن أجل ذلك، لابد من التدريب اليومي المنتظم، والمران المستمر طوال مسيرتنا الفنية.

وكما أن التمارين الصوتية للمغني، وتمارين الرقص ضرورية للراقصين، كذلك لابد للفنانين المسرحيين من مران وتدريب متواصل وفق ما يتطلبه «المنهج» فإذا كانت رغبتك قوية في أن تكون فنانا، فقم بهذا العمل في الحياة، واعرف طبيعتك، ثم عودها على النظام، ولا شيء يمنع بعد ذلك من أن تكون فنانا عظيما إذا ما توافرت لديك الموهبة.

الفهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٢٨٤ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5191 - 2

● حين تنفذ محركات الحياة السيكولوجية [العقل والشعور والإرادة] فى المسرحية والدور تتلقى منها بذوراً توقظ فيها سعيا إبداعيا، فتتجه حاملة هذه البذور وفق خط السعى الذى يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسمات عناصر جهازه الإبداعى كله، ليُولَدَ خط جديد ينطوى على عناصر المسرحية والفنان معا، ويرى «ستانيسلافسكى» أن خط السعى هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أى خط فعل متصل) إلاَّ بعد اتضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخط المؤلف والتى تصبح فى الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

يقول (ستانيسلافسكى) : «كلما دقّت عمليات الشعور تطلبت وضوحا ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها».

لذا يتحتم علينا أن نصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم ومن الرأس حتى أخمص القدمين وأن نكيفهما وفق متطلبات فننا.

١٥٠٠ قـــــرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب